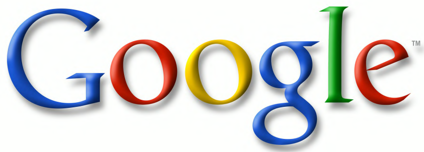
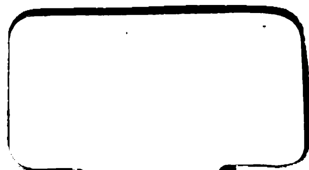









303119476Y

ANNALI

DELL' INSTITUTO

DI CORRISPONDENZA ARCHEOLOGICA

VOLUME QUADRAGESIMO SESTO

ANNALES

DE L'INSTITUT

DE CORRESPONDANCE ARCHÉOLOGIQUE

TOME QUARANTE-SIXIÈME



ROMA

COI TIPI DEL SALVIUCCI

Piazza SS. XII Apostoli, 56

A spese dell' Instituto

1874

ANNALI

DELL'INSTITUTO

DI CORRISPONDENZA ARCHEOLOGICA

ANNO 1874

VOLUME UNICO

ANNALES

DE L'INSTITUT

DE CORRESPONDANCE ARCHÉOLOGIQUE

ANNÉE 1874

VOLUME ENTIER

BELLEROFONTE E PEGASO.

(Tavv. d'agg. A — E).

Fra le favole che negli ultimi anni ebbero nuove illustrazioni, niuna forse ne fu tanto arricchita, quanto quella di Pegaso e di Bellerofonte. Non solamente fu fatta menzione nei giornali di monumenti che, quantunque esistenti da molto tempo, erano o poco, o per nulla conosciuti al mondo letterato, ma pure le rovine di Pompei, finora prive di monumenti di tal mito, nel corso di pochi anni ce ne hanno mostrato tre pitture, due delle quali in una sola casa. Ond'è che nel momento in cui mi accingo ad accompagnare di poche parole la pubblicazione di cinque vasi, che la Direzione dell'Istituto ha voluto rendere di pubblica ragione, reputo opera non superflua redigere di nuovo un'elenco di tutti i monumenti, ch'io credo rappresentare un brano dell'accennata favola, attesochè l'autore che ne ha trattato l'ultima volta in una maniera più estesa, Fischer, *Bellerophon, eine mythologische Abhandlung*, Leipzig 1851, diversi monumenti ne ha tralasciati, altri almeno non ha riguardati sotto il punto necessario.

Noto però anticipatamente che lascio interamente dapparte la nascita del Pegaso, favola troppo strettamente congiunta con quella del Perseo e della Gorgone, per essere trattata quì, e che per amore di brevità non entrerò nei dettagli, quando parlo di monumenti già conosciuti; mi basterà d'indicare con poche parole il soggetto, le pubblicazioni e la letteratura la più cospicua, contentandomi pure di rimandare i lettori per la favola stessa altrettanto conosciutissima al libro sopramentovato di Fischer p. 5, ed a Preller, *griech. Myth.* II[a] p. 77, e O. Seemann *die Goetter und Heroen* p. 262, dove pure vengono mentovati coloro che anteriormente hanno scritto sopra il mito di Bellerofonte.

Fare il catalogo di tutti i monumenti dove si mira Pegaso solo, sarebbe una cosa se non ardua, almeno superflua. I Corinzj, che riguardavano Bellerofonte come l'eroe propriamente corinzio, vollero ornare le loro monete con l'effigie del prode e del suo cavallo, ed in ciò furono seguiti da tutte le città che erano in una certa dipendenza da essi. Lo stesso vale per la Licia, dove Fellows (*Lycia* p. 252) dice d'aver visto molte monete col Pegaso. Altri dalla bella forma del cavallo furono indotti a servirsene per semplice decorazione, come per esempio in Pompei oltre le pitture annoverate dallo Helbig (n. 1169 fino a 1171) moltissime si trovano rappresentanti il cavallo o in atto di volare o di galoppare. Si potrebbe dubitare se in questi casi, dove ogni idea mitologica è svanita e non ci resta altro che la forma bella e graziosa, abbiamo ancora il diritto di parlare di Pegaso. Così si capisce, che poteva pensarsi a radoppiarlo, come si vede spesse volte sopra una certa specie di vasi, al fianco d'una scena generalmente dionisiaca. Gli antichi che davano le ali a tante figure (per esempio sul vaso pubbl. *Nouvelles*

Ann. 1836 tav. 16 si vede sopra uno scudo un verro alato; sopra un vaso ceretano della Collezione Campana si scorgono due bui alati; gli angoli della base di Dresda sono formati di Satiri alati ecc.) al cavallo le potevano prestar tanto più facilmente, quanto per esprimere la celerità e l'impetuosità le ali erano il segno il più atto. Così i cavalli che tirano il carro di Febo o di Luna, o quelli di cui si serve Giove nel percorrere l'Olimpo, o Nettuno il mare, e quei mortali finalmente che avevano riportato una vittoria nei giuochi, si rappresentavano spesse volte alati.

Come il Pegaso, pure la Chimera sciolta dal mito (da Virgilio e Luciano la Chimera vien posta nel Tartaro; presso Stackelberg *Graeber der Hell.* tav. 39 si oppone a Perseo) sovente, e principalmente dagli Etruschi, fu adoperata, come tante altre figure mostruose, per es. le sfingi, i grifi ecc., per adornare vasi ed altri utensili, di modo che possiamo dispensarci dall'enumerarne tutte le rappresentazioni. Voglio però annotare, che la coda della gran chimera di bronzo del museo etrusco di Firenze, che morde il corno della testa di capra, è moderna, e che sopra una cista etrusca del Museo di Palermo si scorge una rappresentazione tutta diversa dalle solite; le gambe dinanzi alzate quasi per saltare, ella ci mostra una testa di Gorgone munita di orecchi da uomo, mentre il dorso è coperto d'una criniera da leone; la coda vien formata d'un serpente, un'altro serpente un poco più grosso si alza dal dorso, e tutte e tre le teste hanno spalancata la bocca e sporgente la lingua.

Che anche sopra altri monumenti non sempre alla Chimera sia data la forma mentovata da Omero ed Esiodo (discrepanze fra l'uno e l'altro non esistono in verità), si vedrà in appresso.

Chimera e Pegaso congiunti si scorgono sopra i due lati d' un vaso pubblicato da Dubois-Maisonneuve *Introd.* tav. 52. Il corpo della Chimera è munito di molte mammelle. Quasi la stessa rappresentazione si mira sopra un'idria di Cere, da un lato la chimera sedente nella forma ben conosciuta, dall'altro, ove il vaso disgraziatamente è malmenato, vedonsi le traccie del Pegaso volante (*Bull.* 1869 p. 250). Forse l'artista di un vaso del Museo di Monaco aveva la stessa intenzione mettendo insieme un Pegaso ed un lione (O. Iahn *Vasensammlung* n. 1243). Noto pure che sopra una moneta (Fellows *coins of Lycia* tav. 16 n. 1) sotto il Pegaso si mira la testa di una capra, di cui l'artista senza dubbio si è servito per indicare la Chimera.

Lasciando dunque da parte tutti i monumenti, dove il Pegaso o la Chimera si scorgono isolati, passiamo a quei, dove il Pegaso si vede con altre figure. Ed in primo luogo vien congiunto colle Ninfe. Vero è che i monumenti di questo genere da altri sono assegnati ad un altro punto della favola, cioè al momento in cui Pegaso, caduto Bellerofonte, viene a servire gli iddii, però non si può sostenere con ragione che un antico artista non abbia potuto indicare un momento anteriore al riscontro con Bellerofonte, principalmente se si riflette, che la sorgente sempre è mentovata, quando si racconta il modo con cui Bellerofonte si sia impadronito del cavallo alato.

I. a. *Pegaso con una Ninfa.*

1. Bicchiere di Domitio Tuto.

Pubbl. Le Prévost *mémoire sur la collection de Vases antiques trouvée en mars* 1830 *à Berthouville,* Caen 1838, pl. 8. Ved. *Bull. dell' Inst.* 1830 p. 104. *Giorn. degli scavi* n. s. I p. 117.

2. Stucco del Museo nazionale di Napoli. Pegaso, a. s., la testa chinata, coglie delle erbe, a sin. siede

una ninfa sopra un rialzo di terreno; ella poggia la sinistra sopra un' urna da cui esce l'acqua, mentre colla d. tiene un ramo di giunco; volge la testa dalla parte dove si vede il Pegaso, fra lei ed il cavallo c' è un' albero. Sarà forse pubblicato dal sig. Gaëdechens (ved. *Unedirte antike Bildwerke*, prima dispensa, nella prefazione).

b. Pegaso nella presenza di due o tre ninfe.

3. Lampade, « *olim apud M. A. Sabatinum* ».

Pubbl. de la Chausse, *Romanum Museum, sive thesaur. erud. ant.* sect. V tav. 14.

4. Pittura parietaria.

Pubbl. Bartoli e Bellori, *picturae antiquae* tav. 20. Millin *gal. myth.* n. 395.

II. I monumenti che ci offrono la domazione del cavallo, sono i seguenti:

Sculture:

5. Bassorilievo d'Anaphe; l'eroe è coperto d'un elmo e tiene lo scudo; per indicare di che cosa si tratta, la Chimera già è presente.

Pubbl. Ross *Abhandl. der Münchener Akad.* 1838 tav. 3 C p. 450. *Archaeol. Aufs.* II tav. 18 C. Ved. *Inselreisen* I p. 74. Fischer *Beller.* p. 58.

6. La stessa rappresentazione si trova sopra un sarcofago di Patras, esistente prima nella casa del sig. Critico, ora in quella di Nicola Diplaropulo.

Ved. *Arch. Anz.* 1854 p. 479. *Bull.* 1870 p. 11.

7. L'eroe ignudo doma il cavallo che si alza quasi per spiccare il volo; frammento di bassorilievo della Villa Carpegna: a. 0,36, l. 0,36; esso corrisponde intieramente alla gemma pubbl. dal Beger *spicil.* p. 68.

Ved. *Bull.* 1870 p. 73. Il disegno esiste nell' apparato dell'Instituto.

Bronzi:

8. Cavallo alato, volto alla sinistra, ripiegando la testa ed alzando il piede destro quasi per muoversi in avanti, non riposa che sul piede sinistro di dietro;

un braccio, venendo dal dorso, afferra il piede sinistro di davanti, mentre pare che una mano sia posta sulla cervice. N. 809 del Museo etrusco di Firenze.

Pubbl. *Ann.* 1856 tav. 23 p. 103. Ved. *Bull.* 1850 p. 167.

Terracotta:

9. Lampade pubbl. da Bartoli *ant. lucern.* I tav. 28.

Gemma:

10. Rappresentazione simile a quella del frammento n. 7.

Pubbl. Beger *spicileg.* p. 68. de Rossi e Maffei *gemme ant. fig.* IV tav. 18. Caylus *rec.* II p. 168. Thorlacius *de Pegaso* tav. I, 4. Ved. Fischer *Bell.* p. 57.

Moneta:

11. Mon. della *gens Tadia*, coll' iscrizione CORINTHVM. A d. del gruppo si vede una porta, colla quale l' artista senza dubbio voleva indicare la città di Corinto.

Pubbl. Thorlacius *Peg.* tav. I n. 7. Millin *gal. myth.* 106, 390. Ved. Eckhel *D. N.* II p. 238. Fischer *Bell.* p. 58.

Pittura parietaria:

12. Nel piano dinanzi, Pegaso raccoglie delle erbe appresso un fiume il cui dio sta giacente sulla sponda. Nel fondo fra le roccie appajono Bellerofonte e Minerva per impadronirsi del cavallo.

Pubbl. *Giorn. degli scavi* n. s. I tav. 7, 1. Ved. ib. p. 116. Helbig *Untersuchungen* p. 98.

Non credo che sia giusta la spiegazione di Gerhard che in uno specchio pubbl. tav. 334, 1 voleva vedere espresso il momento di cui parliamo; la mazza, che è posta al di sotto del cavallo alato, mi dispone a credere giusta l' interpretazione del Brunn, che vi riconosceva Ercole coll'Arione. Ved. *Bull.* 1865 p. 38.

III. Domato il Pegaso, che dall'arte già vien dato all' eroe prima della partenza da Tirinto, Bellerofonte prende congedo da Preto e dalla di lui moglie. La maniera di rappresentare questa scena è differente:

per la maggior parte Stenebea è presente, e Preto sta affidando al giovane un dittico; ma l'assenza della donna o la mancanza della lettera non può condurci a riferire ad un'altro punto della favola monumenti che sono troppo simili ad altri, che senza dubbio esprimono il momento di cui trattiamo. Perchè non si possa pensare ad una scena fra Jobate e Bellerofonte, come taluno ha voluto, si vedrà più avanti.

Pittura parietaria:

13. Trovata in Pompei. Preto vestito in foggia quasi barbarica (d'un chitone con maniche e d'un imation), seduto sopra una seggiola, offre una lettera al giovine Bellerofonte, che, quasi ignudo, tiene nella mano le redini del Pegaso. Dietro il re apparisce Stenebea, a metà nascosta dalla seggiola.

Pubbl. *Giorn. d. sc.* I tav. 7, 2. Ved. ib. p. 155. *Bull.* 1869 p. 238, 1871 p. 200, 1873 p. 152.

Vasi:

14. Bellerofonte, munito di clamide e di petaso, ha già ricevuto la lettera; nell'altra mano tiene una lancia; dinanzi a lui si mira Preto barbato, dietro di questo Stenebea; fra i due uomini una colonna dorica indica il palazzo; sotto il Pegaso si scorge un'aretta.

Museo nazionale di Napoli.

Pubbl. Dubois Maisonn. *Introd.* tav. 69. Inghirami *gal. om.* I, 83. Nicard *nouv. man. d'arch.* 25, 36. Ved. Welcker *a. Denkm.* III p. 530 s. (= *Bull. Nap.* I p. 34). Mueller *Handb.* § 414, 1 p. 701. Panofka *Neap. a. Bildw.* p. 291 n. 582. Gerhard *ap. Vas.* p. 13 n. 20 a. Fischer *Bell.* p. 61. Heydemann *Vasenkatalog* n. 2418 p. 291. *Giorn. degli sc.* I p. 159.

15. Rappresentazione differente dalla soprammentovata inquantochè Stenebea offre da bere al giovanetto.

Appartenuta al sig. Temple in Napoli, si dice essere in Londra.

Ved. Welcker *Bull. Nap.* I p. 34. Fischer *Bell.* p. 62. *Giorn. degli sc.* I p. 160.

16. Bellerofonte accompagnato dal Pegaso riceve la lettera da Preto. Sono presenti pure Stenebea, una serva col flabello, ed un cagnolino.

Vaso della Collezione Jatta.

Pubbl. *Mon. dell' Inst.* 1846, IV tav. 21. Raoul Rochette *Mon. inéd.* tav. 76, 8. Overbeck *Sagenkreis* tav. 29, 5. Ved. Raoul Rochette *Mon. inéd.* p. 419. *Bull.* 1836 p. 117. Longpérier *Ann.* 1846 p. 227. Overbeck *Sagenkreis* p. 707, 43. Minervini *Bull. Nap.* II p. 109. 141. V p. 108. Fischer *Bell.* p. 59, 64 (nell'ultimo luogo a causa d' uno sbaglio di Schulz *Bull.* 1836 p. 117 che parla d' una lancia, il vaso si crede diverso da quello mentovato p. 59). Gerhard *ap. Vasenb.* p. 13 n. 20 d. Jatta *catalogo* n. 1499 p, 788. 1138. *Giorn. degli sc.* I p. 159.

17. Presso di una donna seduta si vede una compagna ed un ragazzino seduto sul suolo; Bellerofonte montato sul Pegaso tien nella mano due giavellotti; Preto, accanto di lui, ritto in piedi gli offre un piego.

S' ignora dove sia andato il vaso che faceva già parte della collezione di Capo di Monte.

Ved. Böttiger *Vasengem.* I p. 132. Fischer *Bell.* p. 60.

18. Un uomo seduto sopra una seggiola pare discorrere con Bellerofonte che tiene per le briglia il Pegaso, che, quasi impaziente del ritardo, alza un piede. A causa della mancanza della lettera, generalmente è spiegato per l'arrivo di Bellerofonte da Jobate.

Vaso della Collezione Hamilton.

Pubbl. Tischbein *engr. of anc. vas.* III tav. 38. Milman *Hor. illustr.* p. 137. Millin *gal. myth.* tav. 97, 392. Thorlacius *Peg.* tav. I, 5. Ved. Fischer p. 64.

19. La stessa rappresentazione si dice essere stata sopra un vaso trovato nella Basilicata e portato a Parigi.

Ved. *Mem. dell' Inst.* VI p 232.

20. Differente da questi due in un solo punto (l'uomo sedente tiene nella destra una lettera) è un vaso trovato in S. Ignazio, ora esistente nel museo di Bonna.

Pubbl. *Ann.* 1851 tav. d'agg. F. Ved. ib. p. 186; l'autore, L. Schmidt, vi riconosce il ritorno di Bellerofonte da Jobate.

21. Forse il vaso rammentato dal sig. François (*Bull.* 1851 p. 171) « Bellerofonte che si presenta ad Jobate », di cui altro non si sà, è identico col numero precedente.

22. Un' uomo vestito in foggia asiatica sta leggendo una lettera; dietro lui si scorge una donna. Bellerofonte, col Pegaso dietro di lui, alza la mano.

Il vaso trovato ultimamente in Capua, appartiene al sig. P. Orazio. Ved. *Bull.* 1873 p. 173. Viene spiegato pel momento, quando Jobate legge la lettera di Preto, e l'eroe, tutto spaventato del delitto di cui viene incolpato, cerca di difendersi.

Specchio:

23. Una scena molto simile ai vasi precedenti si vede sopra lo specchio Depoletti. Un' uomo barbato seduto discorre con un giovane che, ritto in piedi, nella destra tiene un dittico; fra entrambi apparisce un cavallo alato. Senza dubbio dobbiamo riconoscervi Preto e Bellerofonte col Pegaso, benchè i nomi ascritti indichino una scena tutto diversa; il vecchio è chiamato OINOMAVOS, il giovine MELERPANTA ed il cavallo ARIO.

Pubbl. *Mon. dell' Ist.* VI tav. 29, 1. Gerhard *etr. Spiegel* tav. 333. Ved. *Ann.* 1859 p. 135. *Bull.* 1860 p. 204.

IV. Sarà qui il luogo di rammentare una serie di monumenti, ove Bellerofonte è rappresentato col Pegaso già domato; benchè sia possibile di assegnarli ad un'altro punto della favola, per es. a quello, quando l'eroe divenuto arrogante voleva ascendere al cielo, però nell' incertezza in cui siamo credo meglio di metterli qua prima di parlare dei combattimenti.

Scultura:

24. Il famoso bassorilievo del Palazzo Spada.

Pubbl. Guattani *Mon. ant. ined. ovvero not. sulle belle arti di Roma* 1805 tav. 27 p. 124. Millin *Gal. myth.* 97, 391. E. Braun *Zwölf Basrel.* tav. 1. Ved. Fea presso Winckelmann *Storia* III p. 14. Mueller *Handb.* p. 703, 7. *Bull.* 1846 p. 56. Fischer *Bell.* p. 82.

Una scena formata secondo il sullodato monumento, ma con altre figure, si trova pure sopra una cista della cattedrale di Veroli.

Ved. *Bull.* 1860 p. 6.

25. Un' uomo barbato siede sopra un cavallo volante; una coperta serve di sella al cavaliere. Che qui sia inteso Bellerofonte, si vedrà in appresso.

Pubbl. Fellows *introductory remarks to Lycia, Caria, Lydia* p. 9.

Terracotta:

26. Bell. siede sul Pegaso, lampade del museo di Vienna.

Ved. Kenner *die antiken Thonlampen Wiens* p. 41 n. 81.

Pittura parietaria:

27. Mi credo obbligato di rammentare qui una pittura, la quale se appartenga al mito, mi pare molto dubbioso. Un personaggio (Bellerofonte?) munito d'un flauto tiene colla sinistra le redini del cavallo alato; da entrambe le parti scorgesi una ninfa.

Pubbl. Bartoli e Bellori *le pitture antiche delle grotte di Roma* II tav. 9.

Mosaico:

28. Scoperto nuovamente in Palermo; è conservata la parte posteriore del Pegaso ed un piede e la punta della lancia del Bellerofonte che gli stava accanto; tutto il resto è distrutto.

Ved. *Bull.* 1870 p. 9. *Arch. Zeit.* 1869 p. 40.

Vasi:

29. Pegaso cammina a destra, lo segue un guerriero vestito d' un corto chitone ed armato d'una piccola lancia. Pittura molto rozza d' un vaso della collezione di Parigi.

Pubbl. Dubois-Maisonneuve *Introd.* tav. 34. Ved. Mueller *Handb.* p. 702, 3. Fischer *Bell.* p. 88. Non so, che cosa si voglia una notizia

del Gerhard riferita generalmente al vaso suddetto, *rapp. sui vasi volc.* (*Ann.* 1831 p. 154) n. 419°. « Perseo che uccide la Chimera. Princ. di Can. 1546 (Centur.) — Kylix Princ. di Can. 148. » Se per un errore di stampa il Perseo è introdotto nel luogo di Bellerofonte, allora avremmo due vasi, e piuttosto riferibili alla scena seguente del mito.

30. Bellerofonte, distinto dal petaso, assiso sul Pegaso; frammento di vaso trovato in Muro, e dipinto nello stile libero della Magna Grecia.

Ved. *Ann.* 1859 p. 418.

30, a. Bellerofonte con tenia, petaso sul dorso, clamide e due lancie nella destra sta avanti ad una donna che sta in una porta, tenendo nella sin. una patera con frutti, nella destra uno specchio ed addita Pegaso che sta dietro Bellerofonte. Museo Nazionale di Napoli 1891.

Pubbl. sulla nostra tav. d'agg. A. Il disegno si deve al sig. Heydemann. Cf. Heydemann *Vasensamml.* p. 128.

Gemme:

31. Sul cavallo alato siede Bellerofonte; sotto si legge ΕΠΙ.

Appartiene alla biblioteca di Parigi.

Pubbl. Hase *Leo Diaconus* V p. XXII n. 271. Ved. Visconti *op. var.* II p. 122 e 252. Chabouillet *catalogue des Camées et pierres gravées de la bibl. imp.* p. 241 n. 1797.

32. La stessa rappresentazione, ma senza iscrizione, si trova sopra una gemma del Museo di Firenze.

Pubbl. *Mus. Flor.* II tav. 34, 2. Ved. Fischer *Bell.* p. 58.

33. Molto simile è quella pubbl. da Chabouillet *ant. de Fould* tav. 10 n. 1042. Bellerofonte tiene la lancia.

Moneta:

34. L'eroe coperto d'un elmo brandisce nella destra un giavellotto. Al di sotto si legge: L · COSSVTIC · F · e dall'altra parte dove è rappresentata la testa della Gorgone, SABVLA.

Pubbl. Beger *thesaurus* II p. 553. Ved. *Ann.* 1839 p. 302.

Non so chi sia stato il primo a spiegare col fatto del nostro prode un bassorilievo del Museo Chiaramonti. Un cavaliere clamidato, e coperto d'un petaso siede sopra un cavallo che s' impenna; dinanzi è un'altare, presso di cui un' uomo alza le mani in atto di adorare. Se non m' inganno, uno dei Dioscuri deve esservi rappresentato, ma giammai Bellerofonte.

Pubbl. *Mus. Chiaramonti* III tav. 12.

Similmente tralascio una gemma, che pel soggetto dovrebbe essere allegata qui, quella cioè che ci mostra una copia del bassorilievo Spada, col nome dell'artista sottoscritto ΣΩΤΡΑΤΟV; essa senza dubbio è moderna.

Ved. Brunn. *griech. Kuenstler* II p. 586. *Bull.* 1872 p. 5.

Similmente non credo che vi appartenga un vaso molto arcaico di Camiros, posseduto dal sig. Oppermann a Parigi; sopra un cavallo alato siede un uomo che tiene nella destra un tridente. Dietro ciò che ho detto nel principio sopra la maniera degli antichi di impiegare il Pegaso, credo che qui sia indicato Nettuno, cui spetta non solamente il tridente, ma pure il Pegaso.

Già si vede chiaramente che dei monumenti che ci offrono il prode solo col cavallo, parecchi, dove Bellerofonte si mira nell' atto di librare la lancia, non fanno che accennare d' una maniera abbreviata, forse per mancanza di spazio, l' avventura più cospicua e conosciuta dell' eroe, l' uccisione della Chimera. Uno ce ne resta dove l'animale feroce pare non fosse omesso, ma che piuttosto sia andato perduto nel corso de' secoli, una terra cotta cioè trovata in Egina ed appartenente al sig. Vassos di Atene.

35. Vi si mira il prode sedente sul cavallo alato, coperto d' un petaso il cui orlo è estremamente lungo;

curvato sul collo del giumento egli sta sul punto di trafiggere colla lancia l'animale, che prima doveva trovarsi giusto presso i piedi del Pegaso.

Pubbl. da Schoene *griech. Rel.* tav. 33 n. 132. Ved. ib. p. 61 n. 7 e p. 64. *Bull.* 1870 p. 11. *Goett. gel. Anz.* 1873 p. 842. L'opinione dello Schoene che vi riconosce la domazione del Pegaso, già dal Matz al luogo indicato è rifiutata.

V. Seguono i monumenti dove la Chimera è aggiunta. Per rendere più chiara l'enumerazione farò uso della sottodivisione del Fischer, che discerne tre serie di monumenti:

a. dove Bellerofonte uccide la Chimera, senza che alcuno vi sia presente;

b. dove altri personaggi assistono allo spettacolo;

c. dove l'eroe viene ajutato da altri.

Per la prima serie ho rinvenuti i monumenti seguenti:

Scultura:

36. Gruppo di marmo esistente già nella villa Mattei. La più gran parte di Bellerofonte pare si debba al ristauratore, però non si può dire niente di certo; le ali del Pegaso sono piccolissime, senza dubbio a causa del materiale.

Pubbl. *Mon. Matthaeiana* I tav. 55. Ved. Fischer p. 67.

37. Bassorilievo di pietra scoperto in Licia presso Tlos, trasportato nel Museo Britannico. Bellerofonte barbato ha la testa scoperta; se la Chimera sia munita delle tre teste solite, non si può riconoscere con certezza a causa delle lesioni che ha sofferto la superficie.

Pubbl. da Fellows *Lycia* p. 136. Ved. Fischer *Bell.* p. 67. Spratt and Forbes *trav.* I, 34 (ove si dice la Chimera rappresentata sotto la forma d'un leopardo).

Coll'ajuto di questo monumento anche pel n. 25 possiamo stabilire che l'uomo barbato doveva essere Bellerofonte. Del resto, questa differenza si spiega fa-

cilmente; l'arte egizia, che della barba si è servita per indicare i sessi differenti, non è stata senza influenza sopra l'arte arcaica de' Greci; e ciò che nella Grecia collo sviluppo dell'arte presto si cambiò, si doveva ritenere per molto tempo nella Licia tanto lontana da ogni centro della cultura. Come Bellerofonte, anche Perseo vien figurato barbato *Ann.* 1851 tav. d'agg. P.

38. Bassorilievo di terracotta, senza fondo, trovato in Milo, adesso nel Museo Britannico. Bellerofonte armato d'un'elmo, di una corazza e di gambali, tiene nella destra uno scudo, mentre pone la sin. sul dorso del cavallo che qui non è alato. Per evitare un morso della Chimera che al di sotto è rappresentata, egli alza la gamba destra. Fischer, a causa della mancanza di ali, e perchè l'eroe sopra altri monumenti sempre è fornito di una lancia, ha voluto vedervi una scena del mito di Perseo (simile a quella che si trova sopra un vaso pubbl. da Stackelberg *Graeb. d. Hell.* tav. 39), ma senza ragione. L'elmo viene attribuito all'eroe pure sopra altri monumenti, come pure egli alza la gamba e guarda in avanti sopra più d'un vaso. Pare che le ali siano omesse a causa della difficoltà d'esprimerle in terra, o per simmetria coll'altro rilievo conosciutissimo trovato insieme col nostro, Perseo che uccide la Medusa. Che non sia possibile di spiegare l'eroe per Perseo, già si vede dalla differenza degli abiti e delle armi.

Pubbl. da Millingen *anc. un. mon.* II tav. 3. Inghirami *gal. om.* 86. Mueller-Wieseler *Denkm.* I tav. 14, 52. Milman *Hor. illustr.* p. 149. Gibson *mon. of Xanthus* p. 133. Ved. Fischer *Bell.* p. 67. Schoene *griech. Rel.* p. 61 n. 8. *Ann.* 1834 p. 330.

39 - 40. Esistono pure frammenti della stessa rappresentazione in Atene presso la società archeologica, e in Londra dal sig. Burgon.

Ved. Schoene *griech. Rel.* p. 61 n. 8 a e 8 b.

41 - 42. Bassorilievo di terra cotta, ripetuto due volte sul collo d' un vaso della Collezione Jatta; benchè il fine della coda sia un poco malmenato, si può però conghietturare che la Chimera sia stata rappresentata nella solita forma.

Ved. Jatta *catalogo* p. 103 n. 31.

43 - 44. Molto simili sono due altri bassirilievi rimessi ugualmente nel collo d'un vaso.

Ved. de Witte *cab. Durand*, n. 1551 e 1552.

Una metope del Partenone (ved. Michaelis *Parthenon* tav. 5. n. 29, nel testo p. 140) che prima fu spiegata pel fatto di Bellerofonte, è tanto distrutta che nulla si può dire di certo sopra il soggetto; è sicuro però, se possiamo affidarci al disegno offerto da Michaelis, che non si può pensare al mito di cui trattiamo.

Spesse volte si trova pure il combattimento sopra *gemme*. Disgraziatamente le pubblicazioni sono per la maggior parte abbastanza inesatte da non permetterci di parlare di dettagli.

45. Ved. de Witte *cab. Durand* n. 2145.

46. *Bull.* 1834 p. 117 n. 9. *Empreintes de l'Inst.* Cent. III n. 9. Apparteneva ai sigg. Campanari.

47. Pubbl. Thorlacius *Peg.* II tav. 1, 9 *ex dactyliotheca Spengleriana*. La stessa rappresentazione si trova pure nel *Mus. Flor.* II tav. 34, 1. Ved. Fischer *Bell.* p. 58.

48. Molto simile è pure quella pubbl. da De Rossi e Maffei *gemme ant.* fig. III tav. 101. Sembra che la testa di capra sia già ferita.

49 - 50. La chimera ed il cavallo si trovano sullo stesso piano, non come sugli altri monumenti il cavallo nell'aria e la chimera abbasso; l'eroe è coperto di un elmo.

Pubbl. *Gall. di Fir.* V tav. 14. 2. *Mus. Florent.* II tav. 34, 2.

Ved. Fischer *Bell.* p. 67. Quella pubbl. da P. Stephanonio Vincentino, *gemmae ant. sculpt.* Romae 1627 (le tavole non sono numerate) pare sia molto simile.

Di *pitture parietarie* non v'è che una sola, e questa parte d'un altra, riferibile ad un momento posteriore della favola. Nella parte superiore di quella tavola

51. Bellerofonte è rappresentato assiso sul Pegaso e nell'atto di librare una lancia verso la chimera che, fuggendo premurosamente, cerca di salvarsi in un terreno alpestre. Si avverta che la coda non finisce in un serpente, e la testa d'avanti non è quella di un leone.

Pubbl. *Giorn. d. sc.* II tav. 4. Ved. p. 107. *Bull.* 1871 p. 105. *Luetzows Zeitschr.* 7 p. 147.

Più numerosi sono i *Vasi*.

52. Bellerofonte clamidato, coperto di petaso, e sedente sul Pegaso, brandisce colla destra la lancia contro la Chimera, la quale vedesi sotto il cavallo; essa ha la solita forma. Patera appartenente all' avv. Basti di Canosa.

Ved. *Bull.* 1868 p. 185, 1.

53. L'eroe sedente sul Pegaso è fornito di petaso e di clamide. Vaso del Museo di Palermo.

Ved. *Arch. Zeit.* 1871 p. 56 n. 54.

54. Bellerofonte ignudo quasi è nascosto dalle ali del Pegaso; dinanzi alla chimera si vede una pianta.

Ved. de Witte *cab. Durand.* n. 248. Fischer *Bell.* p. 67.

55. Molto simile è quello appartenente già alla collezione Campana. Bellerofonte quasi nascosto dalle ali del Pegaso, col petaso nella nuca, e la clamide pendente sul dorso, tiene colla destra la briglia del cavallo, mentre colla sinistra dirige una lunga asta verso la testa di capra; la chimera, quasi sullo stesso terreno col cavallo, differisce da altre rappresentazioni, inquantochè colla testa di capra dal dorso del lione sporgono fuori pure le gambe di tale animale; la coda probabilmente

ha la testa di un serpente. Dietro è un albero; sopra la testa del cavallo si leggono due lettere V≶, il cui significato s'ignora.

Pubbl. sulla nostra Tav. d'agg. B.

56. Apparteneva già alla Collezione Campana. Bellerofonte che ha la testa coperta di un elmo, vestito di un chitone (così credo dovere spiegare la lineola nera che corre intorno il collo, e la massa indistinta visibile dietro il corpo) trafigge colla lancia provvista di uncinetti la testa di capra; la chimera che cerca di allontanarsi, rivolge la testa di lione; il fine della coda non si vede. Dietro il cavallo, ma in un piano superiore, sono disposti ancora un grifo ed un uccello, quasi pronti a venire alle prese. Si vede ancora che l'artista voleva prima porre la chimera giusto sotto il cavallo, ma poi l'ha messa un poco più a sinistra. Il disegno è molto cattivo e negletto.

Pubbl. sulla nostra tav. d'agg. C.

57. Patera del Museo Jatta; nell'interno è raffigurato Bellerofonte colla fronte cinta da radiato diadema; egli è assiso sul Pegaso tenendone colla mano la briglia. Sulla parte esterna poi si vede da un lato la chimera ed una sfinge, dall'altro un grifo ed una pantera. Quì come sul vaso precedente la natura favolosa della chimera ha indotto l'artista a metterla in confronto con altre bestie altrettanto favolose.

Ved. Jatta *catal.* p. 667 n. 1414. *Bull. Nap.* V p. 107. Fischer *Bell.* p. 74.

58. Probabilmente a questa parte del mito appartiene pure un vaso del march. del Vasto rammentato dal Böttiger *Vasengem.* I p. 133. Dei dettagli non si sa niente.

Ved. Fischer *Bell.* p. 66.

Specchio:

59. Di specchi non v'è che un solo. L'eroe bar-

bato è munito di una clamide; il Pegaso non ha le ali, come al solito, attaccate al dorso, ma ai piedi; la chimera volge la testa di lione indietro.

Pubbl. Inghirami *mon. etr.* II tav. 36. Gerhard *etr. Spieg.* tav. 334. Ved. Inghirami *mon. etr.* II. p. 1.

60. Lo stesso momento si trova pure sopra un *musaico* che scoperto nel 1830 in Autun fu poi portato a Londra per essere venduto. Il medaglione di mezzo, che contiene la scena suddetta, ha un diametro di 1,66, ed è contornato da fogliame. Antico è il capo dell'uomo, ed il capo, il collo, le punte delle ali e pezzetti delle gambe del cavallo; della chimera soltanto la testa ed un pezzettino della coda; tutto il resto è moderno, ristaurato da Costantino Rinaldi romano; così le molte differenze (Bellerofonte siede a guisa di una donna sul Pegaso, ed altro), e l'andamento delle linee intieramente moderno si spiegano chiaramente.

Pubbl. coi ristauri *Ann.* 1854 tav. 4 dietro un disegno pubbl. nell' *Illustr. London News* 1850, di 20 Luglio. Ved. Thomas *hist. d'Autun* p. 177. Smith *Roman London* p. 49, 52. *Ann.* 1854 p. 45 (là erroneamente esso si dice scoperto nell'anno 1848) *Arch. Anz.* 1850 p. 226, 5. *Rev. arch.* I (1844) p. 407. *Bulletin des Comit. hist.* III. p. 5.

61 - 62. Più frequenti sono le monete relative a questo punto della favola; principalmente quelle di Corinto, Leucade e Stratonicea. Poichè non sono differenti dalle solite rappresentazioni, mi contento di aggiungere che anche nell' Italia meridionale il tipo era conosciuto; si rammenti quella moneta la cui origine non è ancora certa, coll' epigrafe che ultimamente viene spiegata per Freternum, e che Fellows (*Lycia* p. 252) assicura di averlo trovato spesse volte sopra monete della Licia.

Ved. Millingen *anc. coins* II tav. 8 p. 27. *Annali* II p. 307. Panofka *über die Ortsnamen* I p. 21. Avellino *opusc.* II p. 134 III p. 81. *Bull. Nap.* IV p. 25 tav. 1, 4. Abeken *Mittelitalien* tav. 11 n. 11. Friedländer *osc. Münzen* tav. 8 p. 61. Fischer *Bell.* p. 66. *Catalogue of the greek coins in the Brit. Mus.* (London 1873) p. 128.

Aggiungo ancora pel confronto col vaso sopramentovato di Jatta, che sopra una moneta da un lato si vede Bellerofonte, dall'altro la Chimera.

Ved. Millingen *méd. grecques* tav. 2, 19. Cousinéry *monnaies de la ligue Achaiénne* tav. I, 25.

b. Seguono i monumenti che ci offrono la Chimera uccisa da Bellerofonte nella presenza di altri personaggi.

Vasi:

63. Già della collezione Hamilton, ora in Londra. Sono presenti Minerva ed un uomo, che vestito d' un chitone e di un imation ben ricamato, con uno scettro nella mano, assiste allo spettacolo; egli senza dubbio vi è posto per indicare il paese dove il combattimento si fa, e se bisogna cercare un nome, quello di Jobate forse si raccomanda meglio d'un altro. Sulla coscia del cavallo si vede un serpente.

Pubbl. Tischbein *coll. of engr.* I tav. 1. Milman *Horat. illustr.* p. 54 (le figure di Minerva e d' Jobate sono omesse). Böttiger *Vasengem.* I tav. 1 p. 101. Inghirami *Vasi fitt.* I tav. 57. Millin *gal. myth.* n. 393. Ved. Fischer *Bell.* p. 72.

64. Della collezione Jatta di Ruvo. Nel mezzo si vede Bellerofonte sul Pegaso, volgendo la destra alla fronte quasi per guardare meglio Minerva che siede a sinistra, vestita di un lungo chitone, coll' egide sul petto e l' elmo sul capo, tenendo nella sinistra la lancia, mentre appoggia la destra sopra lo scudo (il segno è un lione corrente); l'eroe tiene la lancia nella sinistra: abbasso si scorge la Chimera colla coda di lione; la testa di capra si volge in alto verso l'eroe. A destra si mira Nettuno che, ritto in piedi, guarda la scena; la clamide scende dal dorso alle due braccia, e nella man sinistra tiene il tridente, di cui fu omesso dal disegnatore un dente per mancanza di spazio. Sulla coscia del Pegaso, del resto, si mira una linea curva

miti greci, si vede per es. pure sopra un musaico di Budrun, ora in Londra, dove Meleagro ed Atalante assisi sui cavalli fanno insieme la caccia di lioni e leopardi. Ved. *Bull.* 1860 p. 105.

Pubbl. Milmans *Hor. illustr.* p. 198. Ved. Fischer *Bell.* p. 72.

68. Curioso pure è un bassorilievo della Villa Pamfili, facente parte d'un sarcofago. Un lione si getta sopra un cacciatore caduto, ma nello stesso tempo volge la testa in alto, donde lo minaccia un giovine seduto sopra un cavallo alato; un terzo giovine ignudo è nel punto di lanciare un giavellotto verso l'animale, sotto di cui si vede un serpente. Per la forma della Chimera si confronti la moneta di Corinto (n. 66). Forse qui l'artista ha messo il serpente per indicare meglio che veramente si tratta della bestia di Licia.

Ved. *Monatsber.* 1871 p. 495.

Vasi:

69. Non meno interessante è un vaso della collezione di Santangelo; Bellerofonte sul Pegaso, coperto di petaso, tiene nella sinistra la briglia e la lancia, mentre pone la destra agli occhi ἀποσκοπεύων; la Chimera in basso ha già trafitta la testa di capra, mentre spalanca la bocca di lione; dinanzi al Pegaso un Satiro alza colle due mani una pietra per gettarla sull'animale; dall'altra parte Minerva tiene nella destra la lancia, nella sinistra l'elmo sopra cui si libra nell'aria una civetta. Presso la dea giace lo scudo (il segno è un serpente fra due stelle), ed a basso un lauro serve per indicare la località.

Pubbl. sulla nostra tav. d'agg. E. Ved. Mueller *Handb.* § 414, 1, 3. p. 702. Heydemann *Vasensammlung* p. 634 n. 20.

70. Sopra un'altro vaso del Museo Nazionale sei personaggi che gli abiti muliebri e le armi marcano come Frigi (uno è barbato), vengono in ajuto dell'eroe.

Ved. Panofka *Neapels a. Bildw.* p. 264 n. 1342. Mueller *Handb.*

§ 414, 1, 3. p. 702. Fischer *Bell.* p. 80. Heydemann *Vasensamml.* p. 554 n. 3243.

71. A causa del vaso sullodato non possiamo esitare di chiamare Frigi i sei personaggi che similmente vestiti, colle azze o lancie o pietre prendono parte al combattimento sul molto conosciuto vaso di Canosa appartenente al Museo di Napoli, che dall'altra parte mostra il consiglio di Dario. Verso Bellerofonte assiso sul Pegaso si libra una Vittoria con un ramo nella mano; sono presenti pure da una parte Nettuno col tridente ed Apolline, dall'altra Minerva e Pane, tenendo la siringe ed un ramo.

Pubbl. *Ill. London News* 1857 p. 139. Ved. H. Heydemann *Vasensamml.* p. 576 n. 3253; *Mon. d. Inst.* VIIII tav. LII, *Ann.* p. 46 segg.

72. Similmente le sei figure che, sul vaso Lamberti, ora in Karlsruhe, combattono con Bellerofonte la Chimera, debbono spiegarsi per Frigi, non come solevasi fare finora per Amazzoni. La località viene indicata da un albero, una fontana ed una roccia; una Vittoria apporta una corona all'eroe, che vestito colla clamide o col petaso, è sul punto di gettare un giavellotto verso la Chimera, che dalla testa di capra lancia fuoco in alto. Sono presenti ancora da una parte Minerva sedente coll'egide, lo scudo e l'asta, un Satiro colla siringe, e Mercurio indicato dai piedi alati e dal caduceo, e dall'altra Nettuno seduto col tridente ed una corona, e Venere tenendo nella destra una rotella, appoggiandosi col gomito sinistro sopra un'erma. Si noti ancora che nella fontana l'acqua esce da un oggetto che potrebbe confrontarsi col collo di una λήκυθος, dimodochè Friederichs non ha ragione sostenendo (*Bausteine* II p. 5) che gli antichi per bocche di acqua sempre si siano serviti di teste di animali. D'altronde già era conosciuto un vaso pubbl. dal Benndorf (*griech. Vasenb.* tav. 23, 2) e Heydemann (*griech. Vasenb.*

tav. 5, 2) ed un terzo vien mentovato nel *Lützows Zeitschr., Kunstblatt* VII 240 dove l'acqua esce da un buco contorniato di due anelli. Vedi pure Heydemann *Vasensamml.* p. 179 n. 2043, 2.

Pubbl. *Mon. dell'Inst.* II tav. 50. Ved. *Ann.* 1837 p. 242. *Bonner Jahrb.* II p. 57. Creuzer *zur Archaeol.* III p. 212. Fischer *Bell.* p. 75. Froehner *Katal. d. Mus. zu Karlsruhe* p. 10 n. 4.

73. Non meno vale la stessa denominazione per le sei figure che sopra un cratere di Berlino ajutano l'eroe ad abbattere la Chimera; la scena differisce dalle sullodate inquantochè Bellerofonte qui è sceso dal Pegaso per ammazzare l'animale; di deità sono presenti un Satiro, Mercurio, Minerva ed una donna munita di quell' istrumento musicale che prima fu chiamato scala mistica; a causa della figura corrispondente del vaso suddetto non esito di riconoscerla per Venere.

Pubbl. Gerhard *ap. Vasenb.* tav. 8. Ved. ib. p. 11. Levezow *Katal. d. Berl. Vasens.* p. 280 n. 1022. Gerhard *ant. Bildw.* p. 309 n. 1022. Fischer *Bell.* p. 79.

VI. L'uccisione della Chimera prevalse tanto nel mito e nell' arte sopra gli altri fatti eroici che Omero e Pindaro raccontano di Bellerofonte, che questi non sono punto rappresentati, se non vogliamo supporre che un vaso di cui parla Welcker nel *Muellers Handb.* p. 702, 4 sia riferibile al combattimento coi Solimi.

74. Vi si vede un giovane seduto sopra un cavallo bianco alato, che combatte con cinque guerrieri. Dove il vaso fosse trovato, o dove esista ora, non vien indicato dal Welcker.

Ved. Fischer *Bell.* p. 82, 2.

Senza dubbio non vi spetta un vaso descritto dal de Witte *Cab. Durand* n. 249, dove nel mezzo un guerriero sta uccidendo un uomo caduto, a cui il nome d'Eosanos è ascritto; a ciascun lato un guerriero combatte con un cavallo alato. Che qui non sia pos-

sibile di pensare a Bellerofonte, già si vede dal numero dei cavalli alati; senza dubbio come altrimenti i grifi, anche i Pegasi furono adoperati dagli artisti.

Ved. sopra p. 6. O. Jahn *Vasensamml. König Ludwigs* n. 346. 1069. 1310.

Neppure la pittura del vaso Cambacérès può essere spiegata col combattimento di Bellerofonte contro i Solimi. Un'uomo, clamidato con una mitra orientale sul capo, armato di un giavellotto ed un arco, combatte con due guerrieri; una Amazzone gli viene in soccorso. Se l'artista avesse voluto accennare un fatto di Bellerofonte, non avrebbe mancato di apporre pure il Pegaso.

Ved. *Bull.* 1869 p. 143.

Un altro avvenimento, una lotta con un verro, che viene mentovato da Plutarco (de virt. mul. 9) e che Krahner aveva creduto poter ravvisare in un monumento pubbl. da Caylus, già dal Fischer non è stato ritrovato (ved. Fischer *Bell.* p. 65).

Ma ultimamente il sig. Trendelenburg parlando di una pittura pompejana, dove un guerriero armato alla romana stringe la spada verso una Amazzone, mentre un'altra rovesciata giace sotto il cavallo della compagna (a destra sopra una colonna si vede una statua di Diana), ha voluto spiegare la pittura per la lotta di Bellerofonte colle Amazzoni, a causa di due altre pitture relative al mito di Bellerofonte, che si trovano nella stessa casa (ed una nella stessa camera, di cui parleremo più dinanzi). Ved. *Bull.* 1871 p. 204. Ma riflettendo che non c'è mai un vincolo così stretto fra le pitture di una camera di Pompei, da poter conchiudere da una all'altra (del resto nella camera di cui si tratta oltre le due pitture sopramentovate si vede pure Ercole e Nesso) e che il Pegaso appartiene al

Bellerofonte come le corna all' Ione od all' Atteone (altrimenti non gli avrebbero già attribuito il cavallo alato nel momento, quando prende congedo da Preto), credo che non sia possibile di seguire l' interpretazione del Trendelenburg. Oltre la mancanza del Pegaso, pure la lorica romana c' impedisce di credervi rappresentato quell'eroe; benchè Plinio dica che: « Graeca res est nil velare, at contra Romana ac militaris thoraces addere », gli esempi che finora in Pompei sono ritrovati di tale armamento, non ci giovano niente per la nostra pittura. Enea (Helbig n. 1383) poteva molto bene venir armato alla romana, giacchè egli fu riguardato come uno degli antenati del popolo romano, e l'altra pittura che si potrebbe addurre (Helbig 1156), se veramente si riferisce al mito di Archemoro, è dovuta ad un pittore di taberna a cui faremmo soverchiamente torto di domandare l' osservanza del costume greco.

Ved. pure *Giorn. d. sc.* II p. 105. *Lützows Zeitschr.* 7 p. 148.

Quando da tanti perigli Bellerofonte ritornò vittorioso in casa di Jobate, quello, riconoscendo che doveva esser innocente, gli affidò sua figlia, chiamata dagli uni Filonoe, dagli altri Casandra, e gli diede parte del regno. Quella scena, il ritorno di Bellerofonte e le spiegazioni con Jobate, la voleva riconoscere L. Schmidt sopra il vaso n. 20 esistente ora nel Museo di Bonna. Ma riflettendo che quel punto del mito, per non parlare di Omero, solamente trattato da Sofocle, le cui tragedie quasi si possono dire essere state senza influenza sopra l'arte, mentrechè quelle di Euripide principalmente per la pittura vasculare sono state importantissime, non era tanto conosciuto nè tanto trattato dagli antichi come le scene passate in Tirinte, non esito punto di riconoscere in quella

pittura non una scena accaduta fra Bellerofonte ed Jobate, ma fra quello e Preto, come già sopra abbiamo indicato. Se non parlo colla stessa certezza, quando si tratta del vaso di Capua n. 22 (*Bull.* 1873 p. 173) riferito allo stesso punto della favola, ciò si è per la circostanza, che ivi il re è vestito da barbaro; non, quasi non fosse possibile di spiegare questa differenza (in n. 13 ove senza dubbio da tutti si ravvisa Preto, e non Jobate, il re è vestito della stessa maniera), ma si potrebbe dire che il pittore l'abbia fatto per isbaglio, partendo da una pittura, dove si vedeva Jobate. Comunque sia, se veramente un'artista ha voluto esprimere il riscontro di Bellerofonte con Jobate, egli l'ha fatto in una maniera così simile all'altro momento, che noi abbiamo il diritto, anzi l'obbligo, di mettere insieme i monumenti, di cui l'uno è derivato dall'altro.

Anche un vaso del Museo di Napoli, che da Heydemann (n. 1891 p. 128) venne spiegato per Bellerofonte e Filonoe, lo crede io meglio spiegato dal Welcker per Bellerofonte e Stenebea.

Quasi superfluo è di dire, che a torto il Gerhard ha voluto ravvisare Bellerofonte e Filonoe in una pittura che orna il vaso pubbl. da lui nell'*apul. Vasenb.* tav. 8 (pubbl. tav. 13); l'assenza del Pegaso e la presenza de' due Dioscuri non ci lascia dubbio, che vi sia rappresentato Giasone con Medea. Ved. *Rhein. Mus.* n. s. VI p. 295. Pyl *de Medeae fab.* p. 29. Fischer *Bell.* p. 81. Lo stesso vale per un vaso mentovato dal Gerhard *ap. Vasenb.* p. 13, 20 d.

VII. Dopochè Bellerofonte aveva sentito, come Preto a causa delle calunnie di Stenebea, aveva cercato di perderlo, egli ritornò in Tirinte per vendicarsi di lui e di lei; si sa che questo ritorno e l'amore di Ste-

nebea non ancora estinto, anzi sempre cresciuto, da Euripide fu trattato nella molto rinomata tragedia di « Stenebea ». Come il poeta, pure l'arte ne ha tratto largo profitto.

75. *Pittura di Pompei.* A destra due donne si mirano immerse in lutto, principalmente l'una, da tutto l'ornato indicata come padrona. Incontro di loro due giovani discorrono, pare, colle donne; ciascuno è munito di una lancia. Chi sia la donna ed uno dei giovinotti, lo indica apertamente una pittura eseguita in alto sulla stessa tavola, ma in proporzioni più piccole; là (v. sopra il n. 51) si vede Bellerofonte sul Pegaso pronto ad uccidere la Chimera. Così anche in basso i giovani non possono essere che Bellerofonte ed un suo compagno (ved. sopra n. 65) e le donne sono Stenebea che soffre dall'amore, ed una compagna.

Il confronto colla tragedia Euripidea si offre quasi da se stesso (anche i compagni dati ai due personaggi fanno pensare alla tragedia), e se non tutto m'inganna, abbiamo qui una scena il cui originale fu creato direttamente sotto l'influenza del dramma. Ma nel *Bull.* 1871 p. 203 il sig. Trendelenburg crede di dover riconoscervi il congedo dell'eroe da Stenebea, prima di andarsene in Licia. Però nel congedo l'azione principale conviene a Preto, e non alla moglie, che piuttosto nascosta dietro il marito, fiera e sdegnata della ripulsa, dovrebbe godersi della vendetta, della quale crede essere certa, vedendo che senza sospetto l'ospite riceve la lettera perigliosa; e così la vediamo sull'altra pittura pompejana (n. 18). Ma per renderla così costernata, come essa si mostra sulla pittura nostra, ci voleva il lungo tempo dell'assenza dell'amato, dove l'amore oppresso per qualche tempo dall'ira, ma mai estinto, cresce di nuovo e prende maggiori esten-

sioni, dove ella pensa e parla nient'altro che di Bellerofonte (Nauck *fragm. tragg.* n. 667 πεσὸν δέ νιν λέληθεν οὐδὲν ἐκ χερὸς, ἀλλ' εὐθὺς αὐδᾷ τῷ Κορινθίῳ ξένῳ, e n. 668 τοιαῦτ' ἀλύει, νουθετούμενος δ' Ἔρως μᾶλλον πιέζει) ch'essa crede morto a causa di lei. L'eroe ritorna e le indirizza dei rimproveri (n. 670 ὦ παγκακίστη καὶ γυνή· τί γὰρ λέγων μεῖζόν σε τοῦδ' ὄνειδος ἐξείποι τις ἄν). Ella quasi oppressa dai rimproveri china la testa, come non osasse nemmeno di difendersi. Mentre pel primo congedo Preto era una persona indispensabile, nel momento quando Bellerofonte ritorna a Tirinte, tutto l'interesse stà in lui e Stenebea, ed il re non è che un personaggio accessorio.

Questo è tanto chiaro, che anche il sig. Trendelenburg dovrebbe essere della stessa opinione; ma forse l'ha indotto a darne un' altra spiegazione il fatto, che nella sola pittura dove finora due scene dello stesso mito sono rappresentate, quella dell'alto siegue a quella principale (Helbig n. 1304; la così detta ninfa meglio viene spiegata per Ifigenia stessa), mentre che qui sarebbe l'inverso, quella dell'alto precederebbe a quella in basso. Intanto ad una tal differenza non si può prestare grande importanza; l'artista vi ha messo l'uccisione della chimera quasi per mostrarci di che si tratta nel discorso dei due personaggi; Bellerofonte racconta tutti i perigli a cui con quelle lettere è stato esposto, e la donna impallidisce ancora più sentendo, quante volte a causa di lei l'amato giovine sia stato vicino alla morte. Forse nelle *immagini* di Filostrato viene indicata una pittura di simile disposizione, cioè II 1 ὑμνήτριαι (Kayser p. 407): τί δῆτα ᾄδουσι; γέγραπται γάρ τι καὶ ᾠδῆς τὴν Ἀφροδίτην ἐκδοῦναι τῆς θαλάσσης λέγουσιν ἀπορροῇ τὸν Ὠκεανόν), giacchè ciò che s'indica nel seguente sopra i loro gesti (ἀναβλέπουσαι μὲν γὰρ

ἐμφαίνουσιν ὅτι ἀπ' οὐρανοῦ, τὰς δὲ χεῖρας ὑπτίας ὑποκινοῦσαι δηλοῦσιν ὅτι ἐκ θαλάττης, τὸ μειδίαμα δὲ αὐτῶν γαλήνης ἐστὶν αἴνιγμα) non poteva bastare per far riconoscere la nascita di Venere come soggetto del loro canto. Ma sia che vi si supponga dipinta Venere in alto o no, riguardo la nostra pittura non c'è dubbio che non vi sia rappresentato non il congedo, ma il secondo arrivo di Bellerófonte.

Pubbl. *Giorn. d. sc.* n. s. II tav. 4. Ved. ib. p. 107. *Bull.* 1871 p. 203. *Lützows Zeitschr.* VII p. 147.

76. Vi si riferisce pure un vaso del museo di Napoli. Esce da una porta una donna pienamente vestita, ornata di collana e braccialetti; ella tiene nella sinistra una patera con quattro pomi, nella destra alza uno specchio; la guarda con attenzione un giovinotto clamidato, col petaso nella nuca, tenendo nella destra due giavellotti, la sinistra avvolta nella clamide la poggia nel fianco; ch'esso sia Bellerofonte, lo mostra il Pegaso che dietro lui si scorge. La donna, come già ho indicato, da Heydemann ed altri vien chiamata Filonoe; ma riflettendo come di rado sia trattata quella parte del mito essenzialmente priva di circostanze salienti, e poi che pel riscontro dell' eroe con Filonoe la presenza di Jobate era indispensabile, non esito punto ad aderire all' opinione del Welcker, che vi riconosce Bellerofonte dinanzi a Stenebea. Se non vi si vede la donna immersa in un lutto profondo come sulla pittura n. 75, n'è causa la ristrettezza de' mezzi di cui il pittore del vaso poteva disporre.

Ved. Panofka *Neap. a. B.* p. 18, 20 c. Welcker *alte Denkm.* III p. 530 (= *Bull. Nap.* I p. 34). Mueller *Handb.* p. 702, 5. Fischer *Bell.* p. 81. Heydemann *Vasensamml.* n. 1891 p. 128.

A torto però la pittura di un'altro vaso (Tischbein *engr. of. anc. vas.* I tav. 39. Milman *Horat. illustr. od.* I, 13 v. 8. Ved. Böttiger *kleine Schr.* II p. 256.

Mueller *Handb.* p. 702, 5, ove questo vaso si confonde col precedente, Kinkel *Euripides u. d. bild. K.* p. 71) è riferita alla stessa scena. Un giovane coperto di una clamide, appoggiato sopra un bastone, sta discorrendo con una donna che ha i capelli corti e coperta di un chitone protende le due mani; dietro il giovine presso una colonna siede un Amore pronto ad accendere con uno strale l'amore nel cuore della giovanetta. La rappresentazione interessantissima a causa dell'Amore tirante (ved. Heydemann *arch. Zeit.* 1871 p. 45. 1872 p. 157), benchè sull' altra parte sia dipinta la partenza di Bellerofonte da Tirinte (Tischbein tav. 38, ved. sopra n. 18) però non può essere spiegata col mito di questo eroe, per cui il Pegaso sarebbe indispensabile. Neppure si vede come l'eroe abbia potuto essere rappresentato appoggiato sul bastone, e perchè Stenebea abbia i capelli corti. Se fosse necessario di pensare a personaggi del mito, si offrirebbe molto meglio un riscontro fra Meleagro ed Atalante per la quale i capelli corti converrebbero benissimo; ma, se non m'inganno, vi abbiamo non una scena presa dal mito, ma come tante volte sul rovescio di un vaso, una scena della vita commune, il riscontro di un giovine con una donna nella quale l'Amore con una freccia accènde le prime fiamme.

VIII. Per punire la donna che l'aveva mandato alla morte, e che secondo Igino (ed. Schmidt p. 60) si uccide ella medesima, secondo Euripide Bellerofonte la persuade di montare con lui sul Pegaso, e arrivato sopra il mare, la precipita nell' abisso. Ciò che si vede

77. sul molto conosciuto vaso Rinuccini, ora esistente nel Museo di Pietroburgo, che pare sia sorto dalla stessa fabbrica, a cui dobbiamo il vaso di Alcmene (ΠΥΘΩΝΕΓΡΑΦΕ). La donna casca nel mare indi-

cato dalle onde e da pesci e da una seppia con faccia umana, mentre l'eroe seduto sul Pegaso mette la mano agli occhi.

Pubbl. Inghirami *vasi fitt.* I tav. 8. Ved. Welcker *griech. Tragg.* p. 782. Mueller *Handb.* p. 702, 6. Fischer *Bell.* p. 82. Kinkel *Euripides u. bild. K.* p. 71. Stephani *Vasensammlung d. Eremitage* n. 427.

Quanto alla sorte posteriore di Bellerofonte, come ardisse di montare nell'Olimpo, ma strada facendo cadesse dal Pegaso, e ferito gravemente rischiasse ancora di essere ucciso dal figlio del suo nemico, gli autori si scostano assai l'uno dall'altro, e per gli artisti questa parte del mito pare che quasi non abbia esistito; se non che sopra monumenti di epoca molto tarda, sopra *gemme*, forse si trova rappresentata la caduta dell'eroe.

78. Bellerofonte con una lancia nella mano con l'altra tiene la briglia del cavallo che si alza sopra di lui.

Pubbl. Gravelles *pierres grav.* II, 51. Thorlacius *Peg.* tav. I, 16. Millin *gal. myth.* 105, 394. Ved. Gerhard *ap. Vas.* p. 11, 4. Fischer *Bell.* p. 83.

79. Uno specchio pubbl. dal Gerhard *etr. Sp.* 118, sul quale un giovane alato sta per cadere da un cavallo alato, potrebbe essere una imitazione etrusca di un monumento simile a quello sopramentovato.

80. Noto ancora che nell'*Arch. Anz.* 1864 p. 263 vien mentovato un monumento interessantissimo, una terracotta appartenuta già al sig. Barone di Napoli. Il Pegaso, che ha gettato a terra il suo cavaliere, sta volto alla destra; Bellerofonte, giacente sul suolo, tiene ancora la briglia colla sinistra, mentre nella destra tiene una ascia. Gli hanno dato intieramente il vestito dei cocchieri romani; egli ha una tunica, delle funi intorno il corpo, ed ha la testa coperta di una berretta simile ad un'elmo. Credo che quel cambiamento già

sia indicato da Igino, dove l'eroe è chiamato il primo che abbia riportato una vittoria coi cavalli; p. 147, 20 (ed. Schmidt) « *Bellerophontes vicit equo* ».

IX. Come il mito di Bellerofonte s'è conservato vivo nella memoria degli antichi (alla festa d' Iside fra altri spettacoli si vedeva pure una caricatura di Bellerofonte, ved. Apulei. *met.* XI p. 228 ed. Altenburg « *et asinum pinnis adglutinatis adambulantem cuidam seni debili, ut illum quidem Bellerophontem, hunc autem diceres Pegasum, tamen rideres utrumque*), così pure il tipo dell' eroe che uccide la Chimera fin' agli ultimi tempi s'è conservato; per esempio quando si trattava di rappresentare un' imperatore intento a far la caccia alle bestie selvaggie, si dava la preferenza al tipo di Bellerofonte. Così Caracalla (?) sopra un piccolo cerchio di argento (pubbl. Arneth *Gold-und Silberger.* S. I n. 39 p. 76) è rappresentato come un' altro Bellerofonte, e sopra una moneta di Alessandro Severo all' imperatore seduto sopra un cavallo (se sia alato, dalla piccolezza non puossi distinguere) viene incontro una vera Chimera colle solite tre teste (Haverkamp *de Alex. M. numism.* tav. 12 n. 49. Ved. Fischer *Bell.* p. 66). Ma qui dobbiamo piuttosto supporre una allegoria; l' imperatore cioè che estingue forze nemiche alla pace ed alla sicurezza pubblica, come lo era una volta la Chimera. Ed una allegoria ed una adulazione molto fina riconosco pure sopra il famoso cammeo di Parigi, ove Augusto, più felice di Bellerofonte, sul Pegaso monta al cielo (Mueller-Wieseler *Denkm.* I n. 378).

R. Engelmann.

TESTA ARCAICA DI VILLA LUDOVISI

(Mon. dell' Inst. vol. X tav. I; tav. d'agg. G)

Al tempo di Winckelmann e de' primi suoi successori non molto conto soleasi fare di quei pochi campioni d'antichissima arte greca, che scarsi e quasi smarriti fra le ricchezze de' musei di Roma non troppo agevolmente prestavansi alla intelligenza della grandissima e tutta propria loro importanza. Non mi meraviglio adunque che non mi sia riuscito trovar notizia alcuna sulla provenienza di sì insigne scultura greca, qual' è quella, che ben a ragione si stimò degna di dar principio alla serie de' monumenti da pubblicarsi dall' Istituto nel presente volume.

È dessa la colossale testa muliebre di marmo, che si conserva nella prima sala della galleria di sculture in villa Ludovisi, e precisamente a destra di chi entra, posata sopra rocchio di marmo bigio. Non mancò qualche dotto visitatore che volgesse sopra lei attenzione, e fu segnatamente il Welcker quegli ch' insistè sulla straordinaria sua importanza; pur tuttavia fin ad ora non era stata nè formata in gesso, nè divulgata per mezzo di disegno. Onde tutti quei che coltivano i nostri studii, vorranno con me esser grati al sig. Helbig, il quale per gentile mediazione della principessa Pallavicini seppe ottenere il permesso di farne ricavare una forma in gesso, e sopra il gesso fece eseguire la nostra tavola. Nè è da lagnarsi in fatto di sì tarda pubblicazione. Chè fino ad oggi non era sì facile il veder riprodotta scultura antica, e massime scultura di tal sorta, tanto fedelmente come lo ammiriamo

nella prima stampa eliotipica che s'inserisce fra le pubblicazioni dell' Istituto. È dessa eseguita dal sig. Ettore Calzoni, agente della rinomatissima ditta De la Rue e C.ª di Londra, e la sua ottima riuscita ci sembra di assai buon augurio all'ajuto che senz' altro l' invenzione dell' eliotipia, la quale va perfezionandosi ogni giorno, dovrà rendere ai nostri studii.

Mentre il Welcker [1] sospettò che la testa di che ragiono formasse quasi pariglia all' Apollo di Mileto (espressione non troppo chiara, con cui probabilmente accennò a quella testa di Londra solita a chiamarsi l'Apollo di Canaco), l' Overbeck, per quanto so ricavare dalle sue parole [2], stimò più stringente l'analogia dell'arcaicissimo Apollo di Tenea. Io però fra tutti i gessi di cui va ricco il nostro museo di Bonna non trovo opera cui meglio possa confrontarsi, che l'Armodio del celebre gruppo napoletano. Onde, per agevolarne il necessario raffronto, ho fatto fotografare e riprodurre in rame sull'annessa tavola G. la testa d'Armodio presa dallo stesso lato che della testa Ludovisi offre la veduta di profilo sulla gran tavola de' Monumenti. Ed avverto espressamente che quando la testa di Armodio si vede dall' altro lato (il quale nel gruppo stesso a cagion del modo d'aggruppamento più agevolmente si osserva) e da punto di vista più basso, l' impressione dell'analogia riesce più viva ancora. Per la quale analogia, bene inteso, non intendo fissar l'anno preciso, il lustro od anco la diecina d' anni; ma oserei asserire, che si debba ascriverla alla medesima epoca *incirca* dell' originale del gruppo napoletano de' tirannicidi, foss' esso, come io propendo a credere

[1] *Alte Denkmaeler* I p. 430 seg.
[2] *Kunstmythologie* II 1, 2 *(Hera)* p. 21 seg. p. 187 seg.

con l'amico Benndorf, l'opera di Antenore o fosse pure, come altri stima più probabile, quella di Critio e Nesiotes.

Fissata l'epoca, si domanda della scuola. Ed anche in questo riguardo mi fo forte dell'accennato confronto. Imperciocchè, mentre vedo bene che non solo dal diverso loro sesso provengono i divari delle due teste, pure la lor somiglianza od affinità mi sembra tale, da poter ascrivere la testa Ludovisi alla medesima scuola attica od almeno a scuola di stretta parentela con essa legata. In fatto, anche prescindendo dall'analogia di Armodio, credo riconoscere nella testa Ludovisi tanto l'impressione piuttosto generale quanto i particolari contrassegni di scuola attica, e mi giova rilevare in ispecie certa delicatezza e dolcezza del contorno del mento e della guancia nella veduta di profilo, vanto originato dalla complessione dell'antichissimo come del più recente tipo e profilo attico, e da osservarsi perciò quasi sempre nelle teste, massime quelle di donna, che son di vero scalpello attico; vanto peraltro di cui, per dirlo incidentemente, difficilmente poteva essere destituita la *Parthenos* di Fidia e che vedo anzi notato espressamente in altra opera di lui, vale a dire nella cosidetta Lemnia, della quale presso Luciano si dice τὴν δὲ τοῦ παντὸς προσώπου περιγραφὴν καὶ παρειῶν τὸ ἁπαλὸν καὶ ῥῖνα σύμμετρον ἡ Λημνία παρέξει καὶ Φειδίας. Ma solo la qualità del marmo, in cui è scolpita la testa Ludovisi, potrebbe mettere il suggello a questo mio ragionamento, e mentre senz'altro sarà greco — ed è solo ciò quello di cui mi ricordo o credo ricordarmi dopo tanti anni di assenza da Roma —, il sig. Helbig ch'ebbe la gentilezza di esaminar attentamente l'originale stesso, mi afferma che non entra in nessuna delle specie di

marmo solite a trovarsi nei musei di Roma, ed a lui note [1].

Surge la quistione del nome. Nella « Roma descritta » di Bunsen e dei suoi collaboratori si sospetta che la testa abbia a chiamarsi Giunone; e fu Platner quegli che dettò questa parte della grand' opera [2]. G. Abeken [3] poi la chiamò assolutamente Giunone senz' alcun dubbio sulla pertinenza di questo nome, che fu ripetuto pur da Capranesi nell' indicazione delle sculture di villa Ludovisi [4]. Ma con ogni ragione Welcker ed Overbeck si opposero a tal denominazione della testa; ed anzi l'Overbeck approvò espressamente che il Welcker l'avesse lasciata del tutto anonima. E forse sarebbe cauto lo starsi paghi di questa esclusiva. Pur tuttavia non istimo affatto vano e disperato il tentativo, se non altro, di ristrignere il campo delle pos-

[1] Il sig. Helbig ebbe pur la bontà di rilevare dall' originale le seguenti misure

distanza fra gli angoli interiori degli occhi .	centim.	7 1/2
distanza fra gli angoli esteriori degli occhi .	»	26 1/2
altezza del labbro superiore	»	3 1/2
larghezza della bocca	»	12 1/2
distanza fra l'angolo esterno delle narici ed orecchio	»	24
distanza fra l'angolo esteriore dell'occhio e l'angolo della bocca	»	16
distanza fra il più alto punto del sopracciglio e la punta del mento	»	33
distanza fra il punto più alto ove nascono i capelli e l' angolo della bocca	»	29
distanza fra l' angolo interiore dell'occhio e la punta del mento	»	29

Il medesimo amico mi rafferma infine che l'estremità del naso benchè riportata è senza fallo l' antica.

[2] *Beschreibung der Stadt Rom* III, 2 p. 578, 4.

[3] *Annali dell' Ist.* vol. X (1838) p. 21 seg.

[4] Indicazione delle sculture antiche esistenti nella galleria della villa di Sua Eccellenza il sig. principe D. Antonio Buoncompagni Ludovisi (Roma 1842) pag. 11 n. 20.

sibili congetture; ed ecco le semplicissime riflessioni che in ciò mi guidano.

Egli s' intende quasi di per sè che la testa raffiguri una dea e, per quanto vedo, ciò non venne mai contrastato, neppure da Overbeck. Di fatti un ritratto, e massimamente un ritratto di donna, non è cosa tanto agevole a supporsi senza particolari e stringenti motivi e contrassegni in quel periodo d' arte, da che quella testa origina; e notabilissima di poi per questo riguardo si è la gigantesca sua mole e la certezza che la testa originariamente non dovette essere opera isolata, ma formava parte di qualche statua colossale. Lo chè, già per sè probabilissimo, vien confermato espressamente dal sig. Helbig, che, dal modo onde son tagliati i margini inferiori del collo, rileva che la testa venne lavorata a parte per innestarla di poi nel torso.

Dovremo adunque figurarci una statua di ben colossali proporzioni, decentemente ed anzi con quella diligenza e finitezza di abiti ed ornamenti vestita, che è propria dell' arcaica arte greca; e ben si addice a tal costume puranche quanto dell' assettamento della chioma tuttora rimane od almeno si riconosce. I capelli sono cinti da larga benda; eglino scendono dietro la nuca in larga e lunga massa non troppo diligentemente distinta; sopra la fronte vedonsi disposti in più ordini di minuti riccetti, quali non di rado osservansi nelle pitture dei vasi ed altrove [1]. Il contorno inferiore della benda, come mi rafferma il sig. Helbig, non è chiaramente ed egualmente indicato. Onde con certezza si conchiude che la benda fu in origine distinta sia per colore sia per un cerchio di metallo messovi sopra; e sono propenso ad abbracciar

[1] V. Brunn *Beschreibung des Glyptothek* p. 67 seg.

quest' ultima alternativa a cagione di quel buco forato, che sulla nostra tavola scorgo nella veduta di profilo, proprio al contorno superiore della benda. Simili fori si vedono nei capelli vicino alle orecchia, ed uno ve n' è pur nel collo presso il contorno dei medesimi; altri più piccioli infine veggonsi disposti sopra la fronte sotto il quarto ordine di quei riccetti, fra quali riconosco la forma di qualche sottile filo o cordoncino che sia. Non so dire se in tutti questi fori, ma certamente in qualcuno di essi, si scorgano tuttora rimasugli di bronzo. Traforate, per dirlo in una, sono puranco le orecchia. Ma mentre ciò è segno evidente e notissimo che vi doveano essere appesi orecchini, più difficile torna figurarsi ben chiaramente a quale uso fossero destinati quegli altri fori e buchetti. Dovremo supporre che alcuni cerchietti di bronzo ivi apposti figurassero di raccogliere in due giri i capelli scendenti lungo la nuca, e fino a certo punto potrebbesi raffrontare il modo, ond' è raccolto ossia legato il ciuffo del celebre bronzo insignito col nome di *Polykrates*[1]. In quanto poi ai buchi sopra la fronte si potrebbe dubitare, se forse vi fossero attaccati altri minuti riccetti di bronzo. Ma se ciò non è impossibile, non stimo però probabile lo alternarsi in tal modo ricci di marmo con altri di bronzo, e quel sottile cordoncino, di cui feci cenno, mi persuade anzi che vi abbia esistito qualch' altro ornamento.

La testa veduta di profilo, non può disconoscersi, come già dissi, certa finezza e delicatezza come pure un grazioso sorriso delle labbra, veduta poi di faccia

[1] Si confrontino pure le osservazioni del signor Helbig riguardo a quegli spirali, in cui crede riconoscere le σύριγγες e i σωληνίσκοι degli antichi: *Bull. dell' Inst.* 1874 p. 61 segg.

mostra quel contorno tondo e pieno ch' è contrassegno tanto veridico di certo ed antico scalpello greco. Di Giunone però non v' è il menomo indizio. Questa divinità in quel tratto di tempo avea di già trovato un suo tipo fisso, riconosciuto, se non altro, in quelle contrade in cui di preferenza venne venerata, come in Argos. E se si può dubitare, se questo tipo argivo di Giunone, che con quello tradizionale della scuola di Argos d' intrinseca natura era rannodato, già in allora servisse quasi da modello puranco là, ove non valsero ragioni di strettissima parentela del culto od altro, pur tuttavia difficilmente e nell' una e nell'altra scuola poteva esser privo del carattere evidentemente espresso della βοῶπις. E in ogni caso, per ora almeno, non avremo il diritto di chiamar Giunone una testa destituita di questo carattere, nè riconoscibile per l'affinità di quel tipo e neppure per esteriori contrassegni. Ond' è che in quanto alla testa che stiamo esaminando, il nome di Giunone non è ammissibile in niun modo. Degli altri nomi poi che, come possibili, mi vengono in mente, non v' è che un solo, pel quale non vedo difficoltà, ed è quello di Venere. La quale già in quel tempo di cui si tratta, assai spesso era figurata in grandi opere, e probabilmente già in allora pur essa avea acquistato certo tipo dell' assieme e delle particolarità di cui almeno nelle scuole ioniche e di Atene solea esser improntata. Per la generale impressione dell' assieme del tipo non disconvenevole mi sembra di confrontar quella bella serie di monete di Cnido che in modo tanto istruttivo riunì il ch: dottor Imhoof-Blumer nella sua « scelta », e in ispecie quelle segnate con i numeri 131 e 133 [1]. Se poi a' ricchi ornamenti

[1] *Choix de monnaies grecques du cabinet de* F. Imhoof-Blumer. Winterthur 1871. Si veda la nostra tav. d' agg. G num. 2 e 3.

che scorgonsi nell'assettamento de' capelli non volessi dare troppo peso, stantechè tali ornamenti spesso son più rilevanti pel tempo e la moda oppure per la scuola cui appartiene un'opera d'arte, che pel soggetto raffigurato, pure potrà dirsi ch'essi almeno non sono isdicevoli, ma convengono anzi assai bene alla dea che

χρυσῷ μὲν πλοκάμους, χρυσῷ δ' ἐστέψατο χαίτην.

Arroge che non saprei immaginare come da questa testa siasi potuto sviluppare p. es. il tipo di Giunone, quale lo conosciamo da rappresentanze indubitate di essa, mentre non trovo nissuna difficoltà di connettere la testa medesima con le rappresentanze assicurate di Venere. Ond'è, che, quantunque ben consapevole non trattarsi di altro per ora che di congettura, non istimo temerario di proporre questo nome di *Venere*.

R. Kekulé.

ANFORA DI CASALTA.

(Tav. d'agg. H I).

Sulla tavola d'agg. H I abbiamo fatto incidere la rappresentanza di una bell'anfora ritrovata a Casalta nella Valdichiana, di cui si fece già motto in una delle adunanze dell'Instituto, senza che ne fosse però dichiarato il soggetto (*Bull.* 1864 p. 10). Da una quadriga veloce, guidata da un auriga con lunga veste, sta per cadere all'indietro un guerriero adorno di elmo, di scudo e di lancia che piega verso terra non per ferita ma per mancanza di equilibrio: già è fuori più della metà del corpo, e cerca invano di sorreggersi, sì che la sua caduta diviene inevitabile. A determinare che si tratta d'una corsa con premio, vedonsi i ca-

valli trapassare una colonna dorica sovrastata da un tripode. Evidentemente tal rappresentanza ha una relazione diretta coll' altra della corsa di Pelope ed Ippodamia di un vaso trovato nella stessa necropoli [1], da cui emersero pochissimi vasi dipinti, e ne formava il complemento, mostrando la caduta e la perdita di Enomao per tradimento del suo auriga Mirtilo, che secondo la tradizione seguita dall' artista avrebbe posto in bilico un asse del carro. Se poi si riguarda in ambedue il disegno delle figure, il colore ed il modo libero, ma accurato del trattare i cavalli, rivelasi la mano dello stesso autore, che ha voluto distinguere le due grandi fasi della vittoria di Pelope nella parte più nobile di quei vasi, e in tal guisa presentare dinanzi all' occhio l' intero soggetto piuttosto che dividerlo, come si conosce per varii esempii, nei due lati del corpo fittile. Che poi l' artista si sia ispirato a greci esemplari nella sua composizione, anzi li abbia fedelmente imitati, lo prova un passo di Apollonio Rodio (Arg. I 752-758), le cui parole si confanno ancora nei particolari ai due quadri sia della vittoria di Pelope che della caduta e perdita di Enomao.

F. Gamurrini.

SOPRA ALCUNI ORNATI D' ELMO.

(Tav. d' agg. K).

Nelle tombe etrusche spesso si trovano figure o gruppi di bronzo con base obbliqua e leggermente concava in maniera che i concetti figurativi stanno retti soltanto, quando la base sia attaccata sopra un

[1] *Mon. dell' Inst.* VIII 3 cf. *Ann.* 1864 p. 83 sg.

corpo convesso. E generalmente sono due esemplari compagni che assieme sortono dalla stessa tomba. Le rappresentanze di questi monumentini sono molto svariati: sfingi; griffoni; un palafreniere che conduce innanzi un cavallo [1]; Ercole che combatte con un oplita [2]. Sulla nostra tavola d'aggiunta K n. 1 ho fatto incidere un esemplare proveniente da una tomba cornetana, il quale perfettamente rischiarirà i lettori sopra il carattere degli oggetti in discorso. Raffigura un Centauro, il quale pronto alla lotta tiene con ambedue le mani abbassate un tronco di albero. Nella stessa tomba si trovarono alcuni altri bronzi incisi sulla stessa tavola sotto i numeri 2-4. Il num. 2 ci mostra una specie di Tritone che colla destra afferra un oplita caduto, mentre appoggia la sinistra sulla coda di pesce. Del num. 3, che rappresenta un busto di Satiro barbato, furono trovati due esemplari, egualmente del num. 4, che raffigura una cosidetta testa di Acheloo che in rilievo s'inalza sopra un pezzo di bronzo in forma di foglia. Per riempire la tavola, abbiamo aggiunto sotto il num. 5 un tipo di Satiro analogo al num. 3, ma il quale proviene da un altro scavo eseguito a Corneto [3]. Siccome tutti questi bronzi dal centro verso i fianchi leggers'incurvano e sono liscj al di sotto, così si vede, che anche essi anticamente erano applicati su corpi tondi o conici. Mentre finora restava sconosciuto, a quale decorazione appartenessero, un monumento recentemente scoperto ce ne dà pregievoli rischiaramenti. Sulla tavola d'aggiunta K num. 6 e 7 ho fatto incidere un

[1] Vidi due esemplari compagni di questo tipo provenienti da Norcia umbra in possesso del signor Vincenzo Castelli.

[2] Cf. Gozzadini *di un' antica necropoli a Marzabotto nel Bolognese* tav. XVI 9 p. 50.

[3] Tutti questi oggetti ora appartengono al sig. Martinetti.

elmo che proviene dalle Marche ed ora è esposto nel Museo etrusco di Firenze. Il tipo del Tritone col guerriero, logoro è vero, ma nondimeno perfettamente riconoscibile, vi occupa ancora l'originario posto e prova con evidenza che anche il corrispondente esemplare cornetano num. 2 anticamente adornava la fronte d'un elmo. Oltre ciò sul vertice dell'elmo restano attaccate due piccole basi obblique di bronzo. Benchè le figure originariamente impostevi siano rotte, nondimeno lo scopo di cotal atteggiamento è chiaro: esso serviva a fermare la cresta che s'intrometteva tra le due figure compagne. Il quale risultato c'illumina sopra la destinazione di tutte quelle figure o gruppi retti da base obblique che si trovano nelle tombe etrusche. Così anche il Centauro di Corneto (num. 1) con una figura compagna che ora manca, avrà retto una cresta. L'idea di due figure così disposte sul vertice dell'elmo è molto felice; i Centauri quasi partecipano alla lotta che combatte il portatore dell'elmo e quasi ne minacciano l'avversario. Provato che il Tritone ed il Centauro erano ornati d'elmo, riesce probabile, che anche i due busti di Satiro (num. 3) e le due teste del cosidetto Acheloo (num. 4), che furono trovati nella stessa tomba e sono atteggiati in maniera somigliante al Tritone, facessero parte della stessa decorazione. E credo, che l'elmo, sul quale finora abbiamo fondato la nostra ricerca, ci accenna anche il posto di questi oggetti. Imperocchè nella parte frontale sotto il Tritone vi si trovano quattro buchi fuor di dubbio destinati a fissare qualche ornamento. Se nei due buchi di mezzo (*a, a*) applichiamo i due busti di Satiro ed in quei ai fianchi (*b, b*) le teste di Acheloo, allora avremo una decorazione di bellissimo effetto, contro il cui organismo difficilmente potrebbero farsi obiezioni.

W. Helbig.

DUE STATUE DELL' EPOCA GRECA ARCAICA.

(Mon. dell'Inst. vol. X tav. II, tavv. d'agg. L M)

Solo pochi anni addietro erano ancora molto scarsi i monumenti che si potessero con certezza attribuire a quel periodo dell'arte greca, il quale precedette il grandioso sviluppo, a cui essa subito dopo giunse con Fidia. Di qui la penuria delle nostre cognizioni, sopratutto per ciò che spettava l' indole della scultura in quest' età ed i suoi rapporti con quella antecedente, e con l'altra successiva. Dall'elenco di nomi e di opere conservate negl'antichi scrittori traevasi bensì qualche nozione sul numero e l'attività degl' artisti in essa fioriti, ma restavasi sempre all'oscuro intorno allo stile ed alla capacità individuale dei singoli maestri, al pregio di loro opere ed ai sistemi di loro scuole; ciò appunto che all' archeologia più interessava di sapere. Il nuovo indirizzo degli studii richiedeva che la storia dell' arte venisse basata sopra una dimostrazione netta e rigorosa del suo intrinseco e graduato sviluppo, cioè sopra l'analisi dei progressi, dei perfezionamenti e dei nuovi trovati, per cui le opere d' un periodo vengono separate e distinte da quelle di un altro. E se fra l' età della scultura greca ve n' era una che meritasse di venir con rigore sotto tale aspetto studiata, ell'era questa che precorse e preparò la gloria dei tempi di Fidia e Policleto. Ciò che l' ingegno artistico greco dai suoi primordii infino allora era venuto trovando, componendo e sviluppando, figure d' eroi e d' atleti, tipi di Dei, bellezze di donne e di fanciulli, forme d'animali, tutto in quell' età doveva aver trovato la sua, dirò così, penultima espressione. Anzi era lecito sup-

porre che una volta pervenuti a conoscere la vera altezza, cui già in quell' età l'arte avea toccato, anche il nostro giudizio su Fidia e gl' artisti suoi coetanei sarebbe stato forse meno entusiastico e meno preoccupato, certo più giusto.

Perciò lo studio intorno a quell' età della greca scultura, in quest'ultimi tempi, si è molto risvegliato, ed importanti lavori vennero alla luce, fatti con metodi e punti di vista affatto nuovi, e dove a preferenza sono svolte le quistioni sullo stile ed i principii fondamentali delle scuole. Col suo libro *Beiträge zur Geschichte der griech. Plastik,* il Conze ha pel primo schiuso il campo a codeste ardue investigazioni. Per mezzo di opere da lui considerate come spettanti a Calamis ha specialmente tentato di porre in maggior evidenza lo stile ed il carattere di quel celebre artista, intorno al quale le nostre opinioni erano e sono tuttora così fluttuanti e disparate. E se le sue conclusioni non tutte sono da accettare, al suo lavoro però resta sempre incontrastato il merito d'aver accertato che nell' età di quell' artista, cioè nel periodo precedente a Fidia, debbono collocarsi talune serie di statue arcaiche, di cui stile ed età fino allora erano state fraintese. Le ricerche del Brunn [1] sopra le differenze di età, di stile e di disegno che presentano le scolture nei due frontoni del tempio eginetico, hanno mostrato, come pure quegl'artisti, i quali ai Greci stessi parvero stazionarii, avviavansi al perfezionamento, tentando ogni giorno nuove leggi e nuove forme, con cui correggere e migliorare quelle ereditate dai maestri. E così l'accurato esame instituito dal Benndorf [2] sui ri-

[1] *Über das Alter der Aeginetischen Bildwerke* p. 9 ss. cfr. Prachov *Ann. Inst.* 1873 p. 142 ss.

[2] *Die Metopen von Selinunt* p. 66 ss.

lievi delle metopi selinuntine, e specialmente sulle forti differenze di sviluppo e di disegno che intercedono fra quelle del portico e le altre del pronaos nell'Heraion, c' hanno, per via indiretta, fornito un'idea preventiva anche della maniera e dello stile di Pitagora da Reggio, il quale senza dubbio continuò e perfezionò le tradizioni di quella scuola siciliana.

Ma per quanto sifatte pubblicazioni, alle quali altre minori potrebbero aggiungersi, abbiano allargato e schiarito le nostre vedute sullo sviluppo ed il grado di perfezione, cui la scultura era giunta nel periodo anteriore a Fidia, esse sono tuttavia ben lontane dal dirsi sufficienti, poichè molte scuole e molti maestri restano ancora, di cui punto non si conosce nè opere nè stile. Riuscendo adunque di capitale importanza l'ampliare sempre più la sfera di codeste investigazioni, ed accrescere il materiale per una completa ricostruzione di quel grande periodo artistico, pubblichiamo sulla tav. II dei Monumenti due teste di statue arcaiche, la cui analisi è per fornirci sull'andamento e sullo sviluppo della scultura in tale età dati affatto nuovi ed inattesi.

I.

Statua d' atleta nel Museo di Parigi.

La prima statua (tav. d'agg. L) faceva già parte dei monumenti Borghesiani; ma dal 1797 in poi, cioè dopo il trattato di Tolentino, trovasi a Parigi [1]. Alla chiara memoria del Beulé, ed alla cortesia del sig. Ravaisson, debbo un gesso della testa, dal quale furono

[1] Visconti *Mon. Borghesiani* tv. XXXI; Bouillon *Musée des antiques* tom. II tv. I.

tratte le due vedute eliotipiche riprodotte al num. 1 della tav. dei Monumenti: il disegno della statua riportato sulla tav. d'agg. L è ridotto da quello di Bouillon con variante nel movimento del braccio destro, ricollocato nella sua posizione originale, come dimostrerò più avanti: alle teste fu conservata una maggiore grandezza, poichè molta parte del lavoro raccogliesi appunto sul loro esame.

Nel personaggio rappresentato Ennio Visconti credette riconoscer Polluce in atto di combattere contro il re Amico. Non c'è bisogno di provare come tale interpretazione più non regga alla critica odierna. La figura s'addice meglio ad uno di quei giovani della palestra, le cui immagini in tante guise e così frequenti venivano ripetute nell'antichità. L'idealismo del volto che il Visconti voleva riconoscervi, non è altro che il tipo proprio di una scuola ancora arcaica. Potrebbe anch'essere un ritratto riuscito più o men bene, quantunque le forme del volto accusino il tipo generico d'un giovane della palestra. Il realismo venne meglio rispettato nella struttura e proporzione del corpo. Individuali sono la grandiosità del torace e la torosità del collo, che mostrano un giovane non solo avvezzo agl'esercizi del ginnasio, ma dotato d'una forza straordinaria, che può ben avergli meritato l'innalzamento della statua.

Un'altra questione è quella che riguarda la posa in cui è concepito. Per questa vanno notati i restauri del braccio destro fino al deltoide, e del sinistro intiero, della parte inferiore della gamba destra, e di quella sinistra pure intiera. Sorvolando sulle altre parti la nostra attenzione vien fissata sul movimento del braccio sinistro, che, come dissi, è tutto moderno ristauro. Senz'aver visto la statua non si può capire

quale impressione faccia all'occhio quel braccio così in aria, quale vedesi nella stampa di Bouillon: ma certo è che in tal modo non l'avea situato l'artista antico. Al lato sinistro della testa osservasi una sporgenza del marmo, indicante il residuo d'un tassello, che dovea servire per appoggiarvi la mano sinistra, concepita come aderente al capo. In questa posa tutta la statua guadagna pure dal punto di vista artistico, e nello stesso tempo mostra maggior forza ed energia. Per offrir la convinzione materiale di quel che dico, ho fatto eseguire il disegno nella tav. d'aggiunta L secondo la correzione.

Passando adesso all'esame dello stile, ed alle ricerche della scuola a cui riportare la statua, sono costretto a valermi delle parole con cui essa vien descritta in Bouillon. Ivi è detto che la nostra statua mostra un movimento raro e quasi unico, e sta in posizione violenta e faticosa. La testa inclinata all'indietro, la parte inferiore del corpo portata avanti, la tensione delle braccia, il bilanciamento del corpo, tutto in questo movimento vivo ed animato, indica un combattente preparato all'attacco ed alla difesa. Quanto allo stile vi s'aggiunge che le forme hanno conservata la loro beltà ed eleganza, la quale sopratutto si rileva nello sviluppo del pettorale, e nei contorni ancora più felici della coscia destra. Ma che queste belle forme, eseguite con una specie di precisione geometrica, nel loro insieme presentano qualche cosa di rude. La testa come il resto essere trattata con qualche secchezza e sembrare un poco stretta nello sue proporzioni, anzi alla statua potersi rimproverare la mancanza d'appiombo, essendo visibilmente troppo inclinata dalla parte destra.

In queste parole, con cui è descritta la nostra statua,

si contiene tanta forza di carattere artistico che riesce facile rintracciare quale scuola e qual epoca debba assegnarsi al monumento. Gettando un semplice sguardo sulla testa, si comprende subito che questa appartiene a quel periodo dell'arte greca che precedette il libero sviluppo. Anche la statua può ancora annoverarsi fra le sculture conosciute col nome d'arcaiche, ma nella loro serie vi occupa già un posto tutto distinto. Se nella testa il trattamento dei capelli finienti ancora in ricci che ricordano la primitiva maniera tradizionale, e la conformazione soverchiamente arcuata delle sopraciglia, la collocazione delle orecchie ancora troppo in alto, ed il taglio indeciso della bocca, nonchè la linea rientrante che forma la fronte col naso, accusano ancora la maniera arcaica, il movimento audace in cui la statua è concepita, ed il trattamento franco e grandioso di alcune parti p. es. del collo e del torace, la farebbero trasportare senz'altro al periodo del pieno sviluppo.

Cercando un confronto fra le statue conosciute, quelle dei tirannicidi del Museo di Napoli [1] si presentano come le più proprie per lo slancio e la vivacità della mossa. Ma l'arcaismo delle teste resta in quelle ancora più spiccato che non nella nostra, e già per questo ne sono più antiche. Anche la concezione della mossa per quanto audace e vigorosa, non è nelle statue napoletane esente da sforzo, ed in ogni caso non raggiunge ancora quella libertà e scioltezza di movimento, che già mostra la statua parigina. Sotto quest' ultimo riguardo sarebbe forse più proprio un confronto con la corritrice vaticana [2], ma la troppa disparità

[1] *Mon. Inst.* VIII tv. XLVI.
[2] Visconti *M. P. Clem.* III tv. 27; Friederichs *Bausteine* I n. 91.

del soggetto nol consente. D'altra parte nella testa della corritrice ho riconosciuto tracce d'arcaismo, come nel sorriso della bocca, nelle proporzioni allungate del mento, ancora più decise che non in quella della statua parigina, per cui credo che questa ultima sia meno arcaica della stessa corritrice.

Ciò posto, altra statua non conosco che con la nostra possa venir raffrontata meglio che il Marsia di Mirone [1]. Il parallelo che tutto a prima può sembrar precipitato, troverà giustificazione nell'analisi delle forme e nell'analogia dei concetti. Il Brunn ha fissato così bene il concetto della statua del Marsia, che mi sarà permesso di riportare le sue stesse parole: « Con lo » sguardo fisso sopra un oggetto situato per terra, » pieno di stupore ed insieme d'avidità, Marsia a ra» pidi passi è andato avanti, quando un improvviso » incontro, l'affronto cioè di Minerva, lo costringe a » fermarsi per un momento, e quasi retrocedere. Per » tale rimbalzo il piè destro, già posto innanzi viene » sgravato, mentre tutto il peso del corpo, ricade sulla » gamba sinistra, la quale prima ancora che la pianta » del piede siasi ritirata sul suolo per formare un ap» poggio più largo e più valido, s'incurva al ginocchio » per infrangere la violenza della scossa. Al medesimo » scopo tende il movimento delle braccia......... »

Esaminando ora la nostra statua troveremo anche in essa l'identico movimento della statua di Marsia. Il giovane è situato con la punta del piede sinistro a terra in un modo che non bene si distingue se si alzi per muovere un passo, oppure se torni indietro per posarlo in quell'istante a terra. La gamba destra che trovasi spinta avanti, può servire tanto all'uno che

[1] *Mon. Inst.* VI tv. XXIII: cfr. Brunn *Ann.* 1858 pag. 377.

all'altro movimento, e di qui nasce che tutto il corpo sta come in bilico, sostenendosi ritto solamente per il giusto equilibrio con cui il giovane si sa governare. Una situazione tanto difficile e sforzata si può solo spiegare coll'ammettere che il giovane siasi prima avanzato per combattere, e che adesso torni indietro per difendersi dai colpi dell'avversario. Il primo movimento viene indicato dalla gamba destra protesa avanti, il secondo dal corpo e specialmente dal pettorale che si schiva e piegasi indietro, mentre il braccio sinistro portato sopra la testa gli serve come di leva e nello stesso tempo di punto d'equilibrio. Le due opposte spinte hanno intanto impresso al corpo una positura così difficile che se il giovane non riescisse a piantar giustamente a terra il calcagno, finirebbe per cadere. In questo modo resta giustificata quella posizione contorta e faticosa di tutta la statua, quella esagerata inclinazione dalla parte destra, la quale fa l'impressione, come se la statua mancasse d'appiombo, giusta quanto in Bouillon trovasi rilevato.

Bastano queste poche osservazioni per dimostrare la stretta affinità di concepimento che esiste fra la statua parigina e quella lateranense del Marsia. Se poi aggiungo ancora qualche dato stilistico, vale a dire la secchezza con cui sono trattate alcune parti del nudo, p. es. il petto e le gambe di Marsia, giacchè tale carattere ben s'accorda con quella precisione geometrica, con quel rude che si trova nella statua parigina, così tutto porterebbe a conchiudere che i due monumenti appartengano, se non al medesimo artista, certo alla stessa epoca, ed alla medesima scuola.

Da tale conclusione però mi ritiene un'altro fatto molto importante e decisivo, vale a dire la gran differenza che riguardo al tipo ed al trattamento delle

teste intercede fra le due statue. Imperciocchè ogni analogia fra' due monumenti cessa, quando passiamo a confrontarne le pure teste. Non solo il trattamento delle parti esteriori è diverso, ma eziandio la struttura e conformazione. Non so quale delle teste mironiane, se quella del Marsia oppure del discobolo, meglio si presti per chiarir quest' idea. Ma è un fatto che mentre quelle due teste mironiane nella struttura del cranio presentano fra loro grandi somiglianze, non ne offrono poi veruna con quella dell'atleta parigino. Tanto nella testa del Marsia quanto in quella del discobolo, il cranio ha una struttura che vorrei chiamare quadrata, cioè sviluppata nel senso della lunghezza ugualmente che in quello della larghezza, in guisa da presentare una superficie tutta piana, che viene insensibilmente a cessare presso le orecchie e l' occipite, dove forma un rilievo molto notevole e pronunciato. Invece la testa parigina ha una forma, se mi si permette l'espressione, fatta un po' a cono, cioè sviluppata non nel senso della larghezza, ma in quello dell'altezza, di guisa che nel mezzo forma quasi un vertice e manca interamente ai lati e presso le orecchie. Così pure riesce deficiente nell'occipite, il quale non termina, come nella testa del discobolo e del Marsia, ad una calotta, ma è invece piano ed alto.

La diversa struttura dei cranii influisce pure sulle proporzioni delle forme facciali. Nella testa del discobolo la fronte, per stare in armonia con la quadratura del cranio, è anch' essa larga e quadrata, e presenta una superficie ben delineata, la quale alle tempia, alle sopraciglia ed al confine dei capelli riesce in contorni molto netti e decisi. La faccia parigina invece fa l' impressione d' esser troppo allungata, sopratutto per la fronte piccola, convessa, senza linee

di demarcazione, e per le tempia soverchiamente schiacciate. L'artista stesso erasi accorto di tale difetto della sua testa, dove la mancanza degli angoli frontali pregiudicava all'effetto delle forme plastiche, perchè volle ovviarvi col radunare sopra le tempia una massa di capelli, i quali, nascondendo il vuoto sottoposto, danno alla fronte una forma più larga e quadrata che naturalmente non avrebbe. Sifatto ripiego artistico si vede bene alla parte sinistra della testa, che trovasi meglio conservata. Allo stesso scopo tende la partizione dei capelli in mezzo la fronte, i quali contribuiscono a renderla più larga e più quadrata. In ogni caso nella parte inferiore del volto si nota sempre una lunghezza soverchia, perchè deve trovarsi in proporzione con l'altezza dell'occipite.

Quindi anche l'espressione delle due faccie diventa.diversa. In quella del discobolo, per la linea netta e decisa della fronte, l'occhio resta molto incassato e profondo, e la faccia acquista una fisonomia d'intelligenza, che viene aumentata dalla bocca con labbra sottili, tutto proprie d'un carattere fino ed accorto. Invece per l'ampio e poco rilevato arco che fanno le sopraciglia nella testa parigina, l'occhio viene a trovarsi quasi a fior di fronte, e la faccia acquista un espressione di materialità, potentemente aumentata dalla carnosità delle labbra e dalla larghezza del mento.

Non voglio estendermi di più sopra tali particolari, perchè queste poche osservazioni saranno sufficienti a dimostrare che fra le teste delle due statue non solo non sussistono analogie, ma intercedono forti differenze.

Le analogie invece ritornano assai vive, se confrontiamo la testa parigina con quella del doriforo di

Policleto [1]. Per quanta distanza di tempo separi la testa parigina da quella del doriforo, non può negarsi però che l'espressione dei due volti e la forma delle due teste non sia molto simile. In tutte due p. es. si osservano i capelli spartiti in mezzo alla fronte e raccolti a piccole masse verso le tempia; le sopraciglia formano lo stesso arco largo e molle e poco deciso, sotto cui apresi un occhio largo ed a fiore di fronte. Se nel doriforo le proporzioni della faccia non sono così lunghe come nella testa parigina, s'accostano però a quest' ultima assai più che non alle teste mironiane. Uguale è la forma della bocca e del mento eccettuata sempre la maggior perfezione che queste parti hanno trovato nel doriforo. L' insieme poi dell'espressione ha nelle due teste un identità meravigliosa: ed è quell'aspetto di materialismo scevro d' intelligenza, accoppiato invece con una grande forza fisica, che nel doriforo si mostra all' aitante persona, nell' atleta parigino ai torosi muscoli del collo.

La statua parigina adunque ci presenta un fenomeno abbastanza strano. Mentre nella scelta del soggetto, nel concepimento dell'azione, e nel trattamento delle parti del corpo offre col fare artistico di Mirone analogie così forti che si direbbe eseguita sui principii della scuola di lui, nel carattere e nelle proporzioni della testa poi si avvicina talmente al doriforo di Policleto che si crederebbe uscita dalla medesima scuola di quest' ultimo.

Per la soluzione di tal problema lo stato attuale della scienza non ci permette di esporre che semplici considerazioni. Anzitutto è di gran peso la circostanza

[1] Friederichs *Berliner Winckelmannsprogramm* 1863; *Arch. Zeitung*. 1864 p. 130. 149; *Bausteine* n. 96.

che tanto Mirone quanto Policleto sono tutti due scolari d'uno stesso maestro, cioè di Agelada. Quantunque nè sul carattere nè sulla maniera in cui quest'ultimo artista lavorava e concepiva, noi sappiamo ancor nulla, la supposizione però che le sue statue dovessero racchiudere i germi delle diverse maniere che si svilupparono di poi con Mirone e Policleto, mi sembra ragionevole, tantopiù se si tien conto del grande rispetto, col quale la tradizione artistica di maestro in allievo veniva mantenuta presso i greci scultori. L'epoca poi dell'attività artistica di Agelada che fu per lungo tempo una delle più intricate quistioni, per la sana critica del Brunn [1] venne fissata fra l'Olimpiade 70ª ed 82ª. E se aggiungiamo che l'esame dello stile fa risalire l'originale della statua parigina appunto verso il 450 a. C. cioè all'Olimpiade 80ª, quasi spontanea ne deriverebbe la conclusione, che quello potesse essere opera di Agelada. Questo maestro lavorava specialmente in bronzo, e l'originale della nostra statua pel suo movimento difficile e faticoso, non potè essere altrimenti eseguita che in bronzo. Di Agelada vengono annoverate due statue d'atleti: una di Anoco vincitore ad Olimpia nell'Olimpiade 65ª, e l'altra di Timasiteo [2] vincitore più volte allo stadio. Se la statua parigina rappresenti uno di questi due atleti e quale, è quistione estranea alla buona critica. Invece si può asserire che quella statua porta l'impronta d'un grande maestro, perchè anche al disotto del malsicuro scalpello del copista traspaiono le sorprendenti bellezze plastiche dell'originale, specialmente nella modellatura delle parti zigomali, nel taglio delle palpebre, nella

[1] *Künstlergeschichte* I p. 72.
[2] Pausania VI 14, 5 cfr. VI 8, 4.

grandiosità del torace ed in tutto il movimento della persona.

Ma questi argomenti, queste fortunate e lusinghiere combinazioni in sana critica non bastano per decidere in modo assoluto la questione, ed autorizzarci di riferire ad Agelada la statua in discorso. Perciò non voglio dare una soverchia importanza a quest'ultima parte del mio lavoro, tanto più che riguardo al movimento della statua parigina il mio amico sig. Flasch mi ha esternata un'opinione, che merita di venir ponderata. Egli non solo non vorrebbe attribuire la statua ad un originale di Agelada, ma inclina invece a crederla dell'artista eginetico Glaucia, essendo conosciuto che questi rappresentò una statua del lottatore Glauco da Caristo in mossa quasi identica a quella della statua parigina. Pausania infatti riferisce [1] che quella statua era figurata nell'atto di σκιαμαχεῖν, essendo egli celebre specialmente nel χειρονομεῖν, cioè nel parare e schermire, appunto com'è rappresentato il giovane della nostra statua. Anche qui però s'affacciano le stesse difficoltà, e ritorniamo ai medesimi dubbi promossi per Agelada. Non solo della maniera artistica di Glaucia nulla sappiamo, ma le idee che sull'arte eginetica è dato formarci per le sculture dei frontoni del tempio di Giove Panellenio, non ci conducono a riconoscere nella statua di Parigi un monumento uscito da quella scuola.

Per questo punto quindi restiamo sempre nell'incertezza: ciò che per altro nelle nostre ricerche è d'un importanza secondaria. Imperciocchè l'interessante era fissar bene l'età a cui riportare la statua parigina, tanto per avere un'idea più chiara dello stato e del

1 Paus. VI 10, 1.

grado di sviluppo, cui l'arte avea toccato nel periodo anteriore alla 80ª Olimpiade, come per giudicare con maggior esattezza de' suoi rapporti con quella posteriore, che dicesi del pieno sviluppo. La nostra statua è per questo ultimo riguardo d'un pregio straordinario, perchè contribuisce a farci meglio conoscere l' individualità artistica d'uno de' più grandi maestri di quest'ultimo periodo, cioè di Mirone.

Fra gli scultori del libero sviluppo egli era quello la cui potenza artistica erasi rivelato a noi nella forma più certa e palpabile. La fortuna, conservandoci le repliche del discobolo e del Marsia, ce l'avea mostrato com'artista tutto originale, di audaci concepimenti, dotato d'immaginazione fervidissima e che alle proprie opere sapeva infondere quasi l'alito e la vita. Per i lavori critici poi del Welcker e del Brunn, non solo il suo stile e la sua maniera, ma in parte anche il carattere e l'indirizzo della scuola che si svolse sotto di lui, venne delineata con tratti così sicuri da riuscir la pagina più tersa nella storia della greca scoltura. Ma le nostre cognizioni non erano ugualmente fortunate nè riguardo al carattere della scuola da cui uscì Mirone stesso, nè sullo stato preciso dell'arte prima di lui. Avere un giusto concetto di questo fatto diventava quasi indispensabile sia per ponderare nel suo giusto valore l'originalità di Mirone, sia per riconoscere la spinta da lui data all'arte ereditata dalla primitiva tradizione.

Ora la statua parigina ci porge su tale questione dati interessantissimi. Imperciocchè si consideri essa come copia dell'opera di Glaucia, oppure di Agelada, il fatto sempre rimane che già l'arte anteriore a Mirone era ricca di componimenti, il cui pregio principale consisteva nell'audacia della composizione e nella vivacità della mossa. Nella statua di Parigi la veemenza

ed accortezza dello slancio, che costituiscono la duplice azione di assaltare e schermirsi, è rappresentata così al vivo, e tanto complesso di difficoltà statiche ed anatomiche fu superato, ch'io non conosco qual altro monumento possa per questo punto reggervi al confronto. A petto della statua parigina il Marsia lateranense discende in secondo grado, e viene temperato anche l'assolutismo della lode che per il discobolo si profuse a Mirone. Al quale senza dubbio resterà sempre il merito di aver condotto a perfezione cotal genere di monumenti, producendone il più grande capolavoro, ma non quello peraltro di esserne stato l'inventore o il creatore: giudizio questo in altri termini già espresso nella stessa antichità da Varrone presso Plinio (XXXIV 58) con le parole: *primus hic* (Myro) *multiplicasse veritatem videtur*.

Tralascio di dedurre le conclusioni che per l'arte di Policleto potrebbe anche offrire l'esame della testa, poichè credo che altre statue dell'epoca arcaica potranno ciò meglio soddisfare che non quella parigina. Cui mi basta aver tolto dall'immeritato oblio in cui giaceva, rilevando la sua grand'importanza per le nostre conoscenze sullo stato e lo sviluppo dell'arte, che precorse l'epoca di Fidia e di Mirone.

II.

Statua del fanciullo che si trae la spina dal piede.

Sotto il medesimo aspetto esaminerò pure la conosciuta statua di bronzo esistente nel Museo Capitolino e rappresentante il fanciullo che si trae la spina dal piede. Sulla denominazione medio-evale di Fedele che essa ha ritenuto per gran tempo, non è conveniente fermarsi,

essendo stabilito che si tratta d'un puro soggetto di genere. Interessa invece di fissare il posto che occupa nella storia dell'arte, e la scuola cui appartiene, su di che le opinioni sono ben disparate. Ennio Quirino Visconti la credeva eseguita poco prima dell'epoca di Lisippo [1]: il Brunn, il Welcker, e specialmente l'Overbeck la ponevano in rapporto con la statua di Boethos rappresentante un fanciullo che stringe l'oca, vale a dire verso i tempi alessandrini [2]; il Friederichs invece osservava che il trattamento dei capelli è ben lontano da quella naturalezza comune alla scoltura dopo Alessandro, e dalla maniera di stilizzare la faceva risalire piuttosto ai primi tempi dell'arte [3]; il Kekulé infine riconoscendovi contrassegni d'un arcaismo affettato, sopratutto nel movimento della capigliatura, la racchiudeva in una scuola, il cui indirizzo stesse molto in rapporto con quella di Pasitele [4]. Senza discutere d'avvantaggio le opinioni degl'altri dotti, premetto come non solo io mi trovo in perfetto accordo con l'opinione di Friederichs, ma che esistono argomenti per fissare con probabilità anche maggiore l'età a cui il monumento appartiene.

Si rendono perciò necessarie alcune osservazioni sulle parti più intatte e più essenziali della statua, quali sono la mano sinistra e la testa. La forma della mano ha non so che di secco e lineare: essa piglia il corrispondente piede sinistro, ma l'espressione di tal motivo non è vera abbastanza, nè troppo felicemente riu-

[1] *Opere varie* IV p. 163.

[2] Brunn *Künstlergesch.* I p. 511; Overbeck *Geschichte der griech. Plastik* II p. 127.

[3] Friederichs *Bausteine* n. 501; cfr. Meyer zu *Winckelmanns Kunstgeschichte* VII 2.

[4] *Kunstmuseum zu Bonn.* p. 100.

scita. Invece di piegarsi, come dovrebbero, per afferrare il collo del piede, che è quasi rotondo, le dita vi aderiscono, quasi stessero su rilievo piatto. Delle particolarità anatomiche, e delle varie falangi in cui esse suddividonsi, appena un indizio, mentre manca interamente quella morbida tornitura che usavavi nella epoca bella. L'impressione insomma che produce il trattamento di questa mano, non è molto diversa da quella che si riceve osservando le dita e la mano sinistra della Penelope del Vaticano[1], quantunque nella statua capitolina la durezza delle linee sia alquanto più raddolcita.

Tal secchezza di forme riconoscesi pure nel trattamento generale di tutto il corpo. Braccia piccole ed esili, ove non avvi alcuna demarcazione di muscoli od anatomici dettagli; filate e sottili le gambe così da ricordare quelle della corritrice vaticana; il petto infine piatto e schiacciato. Spiegare questo complesso di esilità e magrezza come peculiare al carattere del giovane rappresentato non è ammissibile, trattandosi punto di figura mitologica od eroica, ma solo di soggetto generico. Più naturale è il supporre quel carattere d'esilità distintivo dell'epoca, e della scuola artistica, sotto la cui influenza venne eseguita la statua.

È una proprietà infatto dell'arte primitiva e sopratutto, credo, della scuola attica, quella di rappresentare le figure giovanili magre e secche. Oltre la statua della corritrice vaticana succitata una prova anche più eloquente ci vien pòrta da una statua di efebo in Villa Albani, per quanto io sappia inedita, quasi identica nella mossa al giovane di Stephanos, e nella quale l'esagerazione della secchezza rasenta il ridicolo. L'arte

[1] Friederichs *Bausteine* n. 26.

antica veniva abbandonando cotal carattere mano mano che procedeva verso lo sviluppo libero e la perfezione, finchè nei tempi più tardi si compiacque rappresentare le figure giovanili piuttosto carnose. Basta citare le repliche dell'Amore con l'arco [1], perchè non occorrano maggiori spiegazioni su questo riguardo. Conchiudo adunque come il disegno molto lineare e la secchezza di forme con cui è trattato il corpo del fanciullo capitolino, lo riportano a quel periodo dell'arte greca in cui prevaleva la tendenza a rappresentar le figure giovanili magre e delicate. E siccome ho citato più sopra la corritrice vaticana, così non veggo alcuna difficoltà per racchiuderlo, se non del tutto al periodo di quella, almeno ad un'età che ben di poco vi è posteriore.

A risultato identico conduce l'esame della testa. Credo che una delle ragioni per cui a questa statua non venne mai assegnato il vero posto che occupa nella storia dell'arte, fosse la difficoltà di poterne esaminare con comodo il tipo, e sopratutto il profilo del volto. Per questa parte io stesso ho sempre provato una grande inquietudine dinanzi al monumento: tanto che fui costretto a procurarmi della testa un gesso a parte, che ho giudicato meritasse venir riprodotto in due vedute nella tavola II dei nostri Monumenti. Que'dotti, a cui le fisionomie delle statue arcaiche sono famigliari concederanno come l'insieme di tale testa faccia appunto l'impressione di un deciso tipo arcaico. Non solo piccola e breve ma ancora molto depressa resta la fronte, donde avviene che il naso disegna una linea non verticale ma divergente, aquistando una forma quasi aquilina: forma anch'essa propria di alcune statue veramente arcaiche, ad es. dell'Aristogitone del Museo di

[1] Friederichs, *Amor mit dem Bogen des Hercules*, *Programm zur Winckelmanns - Feier* 1867.

Napoli. Anche il mento liscio e di ampie proporzioni costituisce un altro carattere dell'arte arcaica, cui questa venne in seguito modificando, alla fronte, che fece più ampia e spaziosa, aggiungendo quanto veniva tolto dal mento, che ridusse più breve e rotondo. Nessuna ondulazione notasi nella bocca tagliata come a linea retta, e dove solo le labbra sono indicate a due curve quasi di riporto; ogni espressione manca agl'occhi larghi, aperti, situati a fior di fronte, e per nulla ombreggiati dalle sopraciglia: le guance infine sono piatte e liscie quasi fosser di cera. È un volto insomma, le cui parti, stilisticamente considerate, non hanno ancor raggiunto una forma regolare e naturale, quantunque non ne siano molto lontane. Sifatta maniera di stilizzare è propria dell'arte greca nel periodo che precedette il libero sviluppo. Non mi estendo ad analizzare il trattamento dei capelli, perchè generalmente viene ammesso che i capelli a guisa di cordoncini ondeggianti, finienti in ricci, e specialmente con ricciuttini presso le tempia, sono pròprii dell'arte arcaica, sebbene anche nell'età susseguente se ne serbassero ancor le tracce, come alcune teste d'Amazzoni ne possono far fede. Ripetendo invece l'osservazione già fatta dal Kekulé sul movimento non naturale di questi capelli i quali, per l'inclinazione in cui trovasi la testa, dovrebbero in parte cadere presso le guance, ne ritraggo un ultimo argomento per attribuire la testa all'estremo stadio dell'epoca arcaica, quando alcuni concetti non aveano ancor trovato la piena e verace espressione.

Coloro infine, cui tali dati non fossero ancor sufficienti per la dedotta conclusione, potranno aver un ultima prova dalla replica della nostra statua esistente a Firenze nella Galleria degl'Uffizi (tav. d'agg. M) e nella quale l'arcaismo della testa è ancor meglio pronunciato



e conservato. Senza dubbio il lavoro di quel marmo non può paragonarsi con quello del bronzo capitolino: ma per le ricerche nostre desso riesce tuttavia di grande momento, perchè mostra in modo chiaro che l'artista sapeva di dover riprodurre una statua arcaica, il cui carattere ha con iscrupolo rispettato sia nelle parti dal volto, che nella forma e disposizione dei capelli.

Un'altra quistione da farsi è quella relativa all'artista od alla scuola che produsse la statua capitolina. Per questo giova un esame del monumento dal lato della concezione e della composizione. Considerata sotto quest'aspetto la statua ci fa dimenticare ogni arcaismo e presentasi come opera piena di grazia, di verità e naturalezza.

Seduto sovra un sasso ed appoggiante il piè sinistro sovra il destro ginocchio, il fanciullo trovasi in una mossa così naturale e vera, che l'arte greca anche nel suo fiore più bello non poteva far meglio. Il movimento della testa alquanto reclinata all'indietro, per meglio trovar la spina ed eseguir l'operazione dell'estrarla, è riuscito a maraviglia, esprimendo la sua concentrazione in tale lavoro. Ogni concetto, ogni movimento spira quella ingenua freschezza propria d'un arte primitiva. Esaminato come composizione anche il disegno è bellissimo. La ricchezza e varietà dei motivi non impedisce d'ammirar ogni parte del corpo, e le linee principali lungi dall'intralciarsi fra loro, formano un complesso armonico e grazioso. L'artista di questa statua dovea esser dotato non solo di gran talento in composizione, ma altresì di fantasia vivacissima e di occhio finamente osservatore: era un'artista che per mezzo di creazioni nuove e di gentili motivi cercava rompere gl'ultimi schematismi tradizionali dell'arte arcaica, in mezzo a cui era cresciuto.

Ora dalle notizie scritte [1] abbiamo, che fra gli scultori greci fioriti verso l'Olimpiade 80ª, Calamis si distingueva per la versatilità del suo ingegno e per gusto finissimo, inquantochè le sue opere erano celebri specialmente per la varietà delle attitudini, la grazia delle mosse, e per le ingenuità dell'espressioni. Cicerone e Quintiliano avean notato nelle sue statue una grande ricchezza, ciò che deve intendersi di motivi e di concetti, ma aggiungevano che non fossero interamente libere da qualche durezza [2]. E quest'ultima credo sia da intendersi nelle forme corporee, specialmente del viso, essendo ormai un punto rassicurato da tanti fatti monumentali che l'arte arcaica nella perfezione dei volti rimase molto tempo inferiore a se stessa. Ora se tutti i caratteri peculiari all'arte di Calamide si trovano così vivamente improntati nella nostra statua capitolina, non vi sarebbero serie difficoltà per crederla eseguita almeno sotto la sua scuola.

Prima peraltro di tirar tal conclusione vuolsi cercare, se sia possibile, aver dati ancora più certi; e questi da un confronto della nostra testa con quella d'altra statua di efebo, che trovasi al Museo di S. Pietroburgo, potranno forse esser forniti [3].

Fra quelle due teste spiccano tanto nello stile che nel disegno molte somiglianze. Anche nella testa di Pietroburgo breve ed un po' depressa la fronte: se il naso sembra meno aquilino, riflettasi che in maggior parte è moderno: ma largo ed ampio il mento. ed assai pronunciata la curva delle sopraciglia, per quanto dal disegno può rilevarsi. Qualche differenza si nota nella disposi-

[1] Brunn *Künstlergesch.* I p. 128 ss.; cfr. Conze *Beiträge* p. 19; von Lützow *Ann. Inst.* 1869 p. 260; Kekulé *Jahns Jahrbücher für Philol.* 1869 p. 86; — Blümner *archaeol. Studien zu Lucian* p. 7.

[2] Cicer. *Brutus* 18; Quint. *I. or.* XII 10. 7.

[3] Conze *Beiträge* tav. IX p. 22.

zione dei capelli, la quale però non costituisce diversità essenziale, ma solo una leggiere variante. Il principio tanto della forma quanto del trattamento rimane lo stesso. In tutte due grandi e lunghe masse di capelli scendono fin dietro il collo e coprono in gran parte le guance e le tempia: in tutte due quel ciuffetto raccolto in mezzo la fronte che rende quest'ultima corta e breve: insomma in tutte due quella capigliatura che usavano gl'efebi ad Atene prima delle guerre persiane. Rileviamo analoghe somiglianze per lo stile e pel disegno del corpo. Della statua di Pietroburgo, dice il Conze, che non solo il trattamento dei capelli ha qualche cosa d'arcaico, ma anche tutto lo stile, e benchè non ne descriva particolarmente i caratteri, vi trova molta parentela con la statua di Stephanos a Villa Albani, che giudica copia abbastanza esatta d'antichi originali greci, nel che io sono d'avviso abbia perfettamente ragione. Mi scosto invece da lui, quando giudica questo tipo d'efebo di scuola peloponnesiaca, e congettura esser copia del tanto rinomato doriforo di Policleto.

Quantunque non tutti i principii che costituiscono le differenze fondamentali delle due scuole attica e peloponnesiaca siano ancora con sicurezza stabiliti, tuttavia sussistono alcuni dati che non lasciano più dubbio sulla proprietà di ciascuna di esse scuole. Non essendo quì luogo di esporli, m'accontento di dire che ritengo per teste attiche tanto quella del fanciullo capitolino, quanto l'altra dell'efebo di S. Pietroburgo. Per compir l'esame di quest'ultima statua, giova fissarne anche il soggetto della rappresentazione.

È un efebo o meglio un fanciullo, il quale ritto su' due piedi, abbassa la mano sinistra ed innalza lo sguardo al cielo. Sventuratamente trovasi rotto il braccio destro, ma con facilità può indovinarsene la vera di-

rezione. L'avambraccio dovea esser proteso in maniera molto simile a quella dell'efebo di Stephanos in Villa Albani, giacchè supporlo abbassato come il braccio sinistro sarebbe antiartistico, e l'aderenza al petto assicura che non poteva trovarsi altrimenti che proteso: anzi credo che pur la mano fosse aperta. Ma qual sarà il significato di codesto movimento di protendere la mano destra, accompagnandola coll' innalzare dello sguardo al cielo? Se debbo esprimere la mia opinione, credo che tal atto significhi il pregare, e potrebbero citarsi molti passi d' antichi scrittori ed altri monumenti in confronto che lo provano. Ma per questa parte rimando all'opera di Friederichs, *Der betende Knabe*[1], il quale ne ha trattato in proposito. A me basta qui di citar un passo di Pausania ove si menzionano appunto alcune statue di fanciulli rappresentati nello stesso movimento dell' efebo di S. Pietroburgo. Al libro V cap. 25 dopo aver narrato come gl' Agrigentini pigliarono la città di Motia, tenuta dai Libii e dai Fenici, aggiunge che dalle spoglie raccolte dedicarono ad Olimpia alcune statue in bronzo di fanciulli, i quali erano rappresentati con le mani destre protese, e sembravano invocare la divinità .... *ἀνέθεσαν τοὺς παῖδας ἐς Ὀλυμπίαν τοὺς χαλκοῦς, προτείνοντάς τε τὰς δεξιάς, καὶ εἰκασμένους εὐχομένοις τῷ θεῷ.* Sulla direzione delle loro teste è vero Pausania non dice nulla, ma dalle ultime parole *καὶ εἰκασμένους εὐχομένοις τῷ θεῷ* c'è ragione d'argomentare che stessero con lo sguardo elevato al cielo come la statua di Pietroburgo, essendo questo il movimento più naturale per pregare. Ma più interessante ancora per la nostra quistione è quanto Pausania aggiunge in seguito sull'artista che condusse tali

[1] *Programm. Winckelmanns-feier* p. 19 nota 2.

statue. Esse gli parevano opera di Calamide, e tale pure era la comune opinione: Καλάμιδος δὲ εἶναι σφᾶς ἔργα ἐγώ τε εἴκαζον, καὶ ἐς αὐτοὺς κατὰ τὰ αὐτὰ εἶχεν ὁ λόγος.

Parrebbe, da quanto scrive Pausania, che in quei fanciulli adoranti di Calamide ariegiasse molto il carattere e lo stile che pure alle altre opere di quell'artista erano tanto comuni che riuscivano familiari anche alle generalità delle intelligenze. Ora ripeto qui quanto accennai più sopra, che codeste qualità maggiormente spiccanti nelle opere di Calamide erano l'ingenuità e la grazia, le quali è naturale doveano trovare il culmine d'espressione nelle figure di donne, come si argomenta dalla descrizione della Sosandra lasciataci da Luciano. Se riflettiamo poi ancora che dei mezzi onde l'arte d'allora poteva disporre per ottener tali caratteri, molta parte doveano consistere in fenomeni esteriori come a dire nella forma e nell'ondeggiamento particolare dei capelli, nella struttura delicata della persona, nella leggiadria della mossa, facilmente si conchiude che fra le statue antiche a noi pervenute quella che ci porga dello stile e della maniera di Calamide un'idea più netta e più piena, è certo l'efebo pregante del Museo di S. Pietroburgo. Nel quale tanto lo stile della scoltura di poco anteriore all'Olimpiade 80ª, quanto il soggetto, combinano per farlo riconoscere, se non proprio una copia di uno dei fanciulli preganti di Calamide ch'erano ad Olimpia, almeno un opera che sta in diretto rapporto con la scuola di quell'artista. E ciò mi basta, perchè dalle molteplici analogie rilevate su questa statua e quella del fanciullo Capitolino io sia autorizzato a racchiudere anche quest'ultima in una scuola che trovavasi sotto l'immediata influenza di Calamide.

La cui individualità artistica mi sembra che dal-

l'analisi instituita sopra i due monumenti spicchi abbastanza netta per avere un'idea dell'altezza a cui egli già avea portato l'arte attica, quando venne Fidia per raccoglierla e portarla al massimo splendore.

E. Brizio.

CRATERE CAPUANO CON RAPPRESENTANZA BACCHICA.

(Mon. d. Inst. vol. X tav. III)

Le imagini pubblicate a grandezza naturale sulla tav. III de' nostri Monumenti sono prese da un cratere trovato presso S. Maria di Capua ed ora in proprietà del sig. Vincenzo Barone in Napoli. Esse sono eseguite a colori rosso e bianco su fondo nero e presentano già in alto grado lo stile corrotto della pittura vasculare dei tempi più tardi e non fanno che ripetere in genere i più comuni soggetti di scene bacchiche; offrono però anche due elementi rari di grandissimo interesse archeologico.

In uno dei lati del vaso si vede in alto il giovane dio del vino seduto sopra il suo vestito con un tirso nella destra volgendosi dietro ad una Menade, la quale coperta di lungo abito gli sta dietro poggiandogli con familiarità una mano sulla spalla[1]. Nell'altra mano ella tiene un ramo, ovvero un tirso, la

[1] Nel margine inferiore di questo stesso sono graffite alcune lettere inleggibili.

[2] Maggiori schiarimenti su questo soggetto furono da me dati nel *Compte-rendu de la Comm. arch. pour l'année* 1870 p. 163-188.

cui estremità inferiore non fu dal pittore ultimata. Una seconda Menade, egualmente vestita, sta innanzi Bacco reggendo con ambedue le mani un cordone di perle e dietro di lei si avanza un Satiro barbato, il quale porta una gran coppa. Questo lato della rappresentazione finisce con un Amore in attitudine tranquilla, la cui parte inferiore anche non fu terminata dal pittore. Desso è ideato nell'età di mellefebo ed ha preso con le due mani una tenia. A lui corrisponde nell' altro lato della rappresentazione una piccola Vittoria che vola verso di lui, tenendo parimenti una tenia nelle mani. È chiaro ch'ella vuole adornare con questo attributo il giovane dio del vino e così manifestare la sua potenza vittrice.

Sotto questi personaggi principali si veggono tre Satiri barbati in mezzo a molte ghirlande di foglie di vite e d'ellera che riempiono gli spazi vuoti. Uno di essi, circondato da due anfore e da un cratere, su cui si vede dipinta una figura giacente, siede tranquillamente sul suolo e tiene con la destra in alto un *rhyton*. I due altri si avvicinano tenendosi strettamente abbracciati, ed, a quanto pare, con passi incerti; l'uno tiene nella mano un cantaros e l'altro forse una fascia.

Nella rappresentazione dipinta sull'altro lato del cratere il centro della striscia superiore è ugualmente occupato dal giovane Bacco, che nelle parti essenziali è simile a quello già descritto. Anche qui egli è circondato prossimamente da due Menadi vestite di lunghi abiti e che in attitudine tranquilla si rivolgono a lui. Sembra che una di esse regga con la destra in alto un nastro. Dietro di essa si avvicina un Satiro barbato, che porta una coppa piana, e dietro di lui sta un altro Satiro barbato, del quale non sono ultimate le parti inferiori; un terzo Satiro barbato viene da dietro dell'altra Me-

nade tenendo con la sinistra un tirso, con la destra, a quel che pare, un ramoscello, ovvero un fiore. Viene quindi un giovane Satiro che siede sopra un vestito e che si volge verso un Satiro giovanetto che gli sta tranquillamente dietro, ma che è solo a metà eseguito.

Sotto queste figure ora descritte e da esse separato per mezzo di numerose ghirlande di ellera si vede un secondo ordine di figure, le quali danno un grandissimo interesse a queste rappresentazioni, che del resto non fanno che ripetere i concetti più comuni, perchè legano le descritte persone del ciclo bacchico con Venere tanto prossima parente di Bacco [1].

La dea dell'amore, seduta sopra un rialto con la veste cadutale sulle ginocchia, presenta il suo seno sinistro, che sostiene con la destra, al suo piccolo figlio, che le sta innanzi e le si stringe affettuosamente. Dietro di lei giace in terra un timpano e quindi un giovane [2] nudo, che sta lungo sopra un vestito steso

[1] I passi più importanti degli autori sulla stretta parentela fra Venere e Bacco furono già da me messe insieme nel *Compte-rendu de la Comm. arch. pour l'année* 1861 p. 56 e 1863 p. 16; qui aggiungo Aristide: *Or. in Bacch.* p. 30, 11: Ἀφροδίτῃ μὲν γὰρ κοινωνήσας (Διόνυσος) θέατρά τε ἀνοίγνυσι καὶ συμποσίων καὶ θιάσων ἔξαρχος γίγνεται. Macaone presso Ateneo VIII 341 C:

τοὺς διθυράμβους σὺν θεοῖς καταλιμπάνω
ἠνδρωμένους καὶ πάντας ἐστεφανωμένους,
οὓς ἀνατίθημι ταῖς ἐμαυτοῦ συντρόφοις
Μούσαις ..... Ἀφροδίτην καὶ Διόνυσον ἐπιτρόπους.

[2] È vero che nulla si distingue di sesso maschile, e si potrebbe perciò pensare anche ad un Ermafrodito. Ma questi, come è noto, sogliono essere raffigurati femmine nelle parti superiori e maschi nelle inferiori. Inoltre il fallo del Satiro codato che si avvicina e sul cui sesso niuno moverà dubbio, è assolutamente della stessa forma di quello del giovane in questione. È dunque chiaro che questo dubbio nasce soltanto dalla esecuzione più del solito trascurata della nostra pittura vasculare.

sul suolo; i suoi capelli sono ornati di fiori bianchi. Evidentemente non è morto, ma solamente riposa; benchè in una esecuzione così negletta gli occhi aperti provino poco, pure la posizione della testa e la mano destra posata sulla spalla sarebbe impossibile per un morto. Un giovane Satiro si avvicina a lui e per mezzo di gesti vivaci esprime la sua somma maraviglia di trovar ivi quel giovane.

Niun dubbio, che il giovane sia Adone e ciò è precisamente uno dei due elementi che rendono tanto interessante questa rappresentazione. Fino ad ora non si conoscevano che tre pitture vasculari con scene rappresentanti il mito di Adone [1], ma nessuna opera d'arte che presentasse lo stretto rapporto fra Adone ed il ciclo bacchico, e le stesse ricerche mitologiche si erano appena occupate di tal rapporto. Ma gli autori antichi ci danno su questo argomento sufficienti notizie. Una ne troviamo presso Ateneo [2]: Πλάτων δ' ἐν τῷ 'Αδώνιδι χρησμὸν δοθῆναι λέγων Κινύρᾳ ὑπὲρ 'Αδώνιδος τοῦ υἱοῦ φησίν·

ὦ Κινύρα, βασιλεῦ Κυπρίων ἀνδρῶν δασυπρώκτων,
παῖς σοι κάλλιστος μὲν ἔφυ θαυμαστότατός τε
πάντων ἀνθρώπων, δύο δ' αὐτὸν δαίμον' ὀλεῖτον,
ἡ μὲν ἐλαυνομένη λαθρίοις ἐρετμοῖς, ὁ δ' ἐλαύνων.

λέγει δὲ 'Αφροδίτην καὶ Διόνυσον· ἀμφότεροι γὰρ ἤρων τοῦ 'Αδώνιδος. Anche più importante è la notizia conservataci da Plutarco [3]: εἰ δὲ δεῖ καὶ τὰ μυθικὰ προσλαβεῖν, λέγεται μὲν ὁ Ἄδωνις ὑπὸ τοῦ συὸς διαφθαρῆναι· τὸν δ' Ἄδωνιν οὐχ ἕτερον, ἀλλὰ Διόνυσον εἶναι νομίζουσι· καὶ πολλὰ τῶν τελουμένων ἑκατέρῳ περὶ τὰς ἑορτὰς βε-

[1] Ne ho già parlato negli *Ann. dell' Inst. arch.* To. XXXII pag. 312-319.

[2] *Deipnos.* X 456 A.

[3] *Quaest. conviv.* IV 5, 8.

βαιοῖ τὸν λόγον. οἱ δὲ παιδικὰ τοῦ Διονύσου γεγονέναι· καὶ Φανοκλῆς, ἐρωτικὸς ἀνήρ, ὧδέ που πεποίηκεν·

εἰδῶς θεῖον Ἄδωνιν ὀρειφοίτης Διόνυσος
ἥρπασεν, ἠγαθέην Κύπρον ἐποιχόμενος.

Evidentemente anche nella nostra pittura Adone è rappresentato in stretto rapporto con le due divinità Venere e Bacco, e ciò che a prima vista deve sorprenderci si è soltanto, che niuna delle due deità sembra occuparsi del bellissimo giovanetto. Ma dopo un poco di riflessione facilmente si conosce il pensiero che ha guidato il pittore. Egli è chiaro, che, secondo il costume dell' arte antica, il pittore ha riuniti in un sol quadro avvenimenti che si riferiscono allo stesso concetto e allo stesso momento, ma che sono assolutamente separati di luogo. Mentre Bacco trovasi in un luogo col suo seguito, Venere in'altro occupata con il suo figlio, Adone, senza che le due divinità, dalle quali tanto è amato, ne abbiano il menomo presentimento, ha incontrato il cinghiale nemico, ne è stato ferito mortalmente e rovesciato a terra. Solo un Satiro, che si aggira anch' egli nella foresta, scopre in quella solitudine il bel giovane mortalmente ferito e porterà ben presto questa spaventosa notizia alle due divinità che lo amano. L' artista avrà senza meno scelto questa posizione di giacente per il ferito Adone, perchè in essa era costume di imaginarlo e rappresentarlo morto [1].

Non solo con la figura di Adone l'artista ha dato al quadro un interesse particolare; ma anche rappresentandovi la dea dell'amore nell' atto di allattare il suo bambino. L'arte antica soleva adoprare assai di rado il soggetto dell' allattamento, a causa del suo carattere particolarmente delicato, cosichè finora non si

[1] *Ann. dell' Inst. arch.* To. XXXII pag. 314.

erano trovate che due sole pitture vasculari con tale rappresentazione. Venere lattante il suo figlio Amore non era conosciuta finora che sopra una bella pietra incisa dell'Imp. Ermitage, la quale è anteriore di un secolo, e forse più, alla nostra pittura vasculare.

Sono già trascorsi dieci anni, dacchè io feci conoscere questa preziosissima incisione, il cui autore del resto si è servito dello stesso motivo, che si scorge sul vaso del quale parliamo, e raccolsi tutte le antiche opere d'arte conosciute le quali rappresentino divinità, eroine, donne mortali o bestie lattanti [1]. Sarà dunque forse non privo d'interesse, facendo seguito a quanto allora dissi, di enumerare brevemente il materiale aggiuntosi da quel tempo.

Innanzi tutto io debbo a tal uopo ritornare sulle dieci pietre incise [2] che allora mi erano note, le quali rappresentano pure Venere allattante il suo figlio, ma adoprando un motivo del tutto divergente da quello di cui parliamo. Credo aver dimostrato sufficientemente che tutte queste pietre furono incise nel secolo passato o in quello antecedente. Siccome per l'apprezziazione delle pietre moderne, che trattano soggetti antichi, è di somma importanza indicare la sorgente da cui derivano, così io esternai l'opinione, che questa sorgente fosse un disegno a mano di Paolo Rubens, il quale veramente diverge un poco in alcuni tratti essenziali, ma che negli elementi principali del soggetto combina con le gemme di cui parliamo. Però la mia supposizione non era interamente vera; e solo

[1] *Compte-rendu de la Comm. arch. pour l'an.* 1864 pl. 6, 1 p. 183—202, 245.

[2] Pag. 184-186. Attualmente posso aggiungervi un undicesimo, cioè una corniola dell'Ermitage Imp. (C. IV 2, 22), per la quale in ogni riguardo vale lo stesso che ho detto delle altre.

adesso mi trovo nella fortunata posizione di potere dimostrare con sicurezza l'opera originale che fu di base ad ambedue, cioè tanto a Rubens quanto agl' incisori; questi ultimi l' adoprarono con una servile fedeltà, mentre il primo se ne servì con quella libertà propria ad un sì grande artista. È questo un quadro ad olio di Lavinia Fontana, il quale soltanto nel 1866 dalla collezione del Conte Litta di Milano passò nell' Ermitage Imp., e vi si conserva sotto il n. 162 a. Esso rappresenta Venere ed Amore esattamente nella stessa maniera come le accennate pietre incise. Anche qui la dea sta inginocchioni piegata a destra, ed Amore, che le sta innanzi, poppa dalla sua mammella destra. Anche qui Venere rivolge tutta la parte superiore del corpo e specialmente il volto precisamente come sulle gemme, lasciando cadere abbandonata al suolo la mano destra. Ed ora si spiega pure la sciarpa posta in modo così strano diagonalmente dalla spalla destra lungo il dorso, giacchè sul quadro ad olio si vede un nastro oscuro posto nella stessa guisa e retto sulla spalla da un brillante. Rubens però servendosi del pensiero di Lavinia Fontana lo ha cambiato in modo che la mano destra sostiene il seno e che, la dea essendo più nuda, manca totalmente il nastro posto diagonalmente sulla spalla. Rare volte si è data una prova tanto certa quanto questa, che stabilisce la sorgente da cui hanno attinto gl' incisori delle gemme accennate; e ciò deve maggiormente rallegrarci, perchè quasi tutto quello che finora si è detto intorno alle pietre incise, manca grandemente di critica e di cognizione, più che in ogni altro ramo d'opere d'arte.

Alle rappresentazioni di altre dee che allattino fanciulli divini (pag. 188-191), per quanto io sappia, si deve aggiungere soltanto un' imagine vasculare in-

teressantissima la quale rappresenta Cerere ed il piccolo *Jakchos*, spiegata in modo circospetto dal Roulez [1], e quindi un bollo di terra cotta descritto dall'Helbig [2], sul quale si vede rappresentata Hera allattante Ercole.

Rapporto a donne della vita reale che allattano, (pag. 191–193) io debbo anche aggiungere, che la nota pittura paretaria, che rappresenta una figlia allattante il suo padre, fu in questo tempo pubblicata dal Niccolini [3] e descritta da Helbig [4], e che un'altra pittura paretaria interamente simile fu pure pubblicata dal Fiorelli [5]. Io non saprei dire se questo ultimo sia il quadro invano cercato dall'Helbig, oppure sia una nuova scoperta, perchè dal periodico del sig. Fiorelli non mi è riuscito possibile di sapere, se e dove egli abbia dato i necessari schiarimenti intorno alle imagini da lui riprodotte. Mi duole anche maggiormente l'essermi sfuggito allora un celebre quadro di Aristide, nel quale il soggetto d'una madre lattante il suo bambino è stato adoprato per la prima volta nel senso tragico e perciò fu posta in mezzo ad una barbara scena di guerra [6].

[1] *Ann. dell' Inst. arch.* To. XXXVII pag. 72-82, tav. d'agg. E.

[2] *Bull. dell' Inst. arch.* 1866 p. 65.

[3] *Case di Pompei* tav. 39.

[4] *Wandgemälde* n. 1376.

[5] *Giornale degli scavi* 1870, To. II tav. 3.

[6] Plin. *Hist. nat.* XXXV 98. « *Hujus pictura oppido capto ad matris morientis ex volnere mammam adrepens infans, intelligiturque sentire mater et timere ne emortuo lacte sanguinem lambat, quam tabulam Alexander Magnus transtulerat Pellam in patriam suam.* — *Anthol. Pal.* VII 623.

'Αιμιλιανοῦ εἰς παῖδα τῆς μητρὸς τεθνηκυίας θηλάζοντα.

Ἕλκε, τάλαν, παρὰ μητρός, ὃν οὐκέτι μαζὸν ἀμέλξεις,
ἕλκυσον ὑστάτιον νᾶμα καταφθιμένης·
ἤδη γὰρ ξιφέεσσι λιπόπνοος· ἀλλὰ τὰ μητρὸς
φίλτρα καὶ εἰν 'Αΐδῃ παιδοκομεῖν ἔμαθεν.

Io posso anche dare alcuni interessanti supplementi relativi alle rappresentazioni di animali che allattano fanciulli divini ed eroici (pag. 193–195), cioè un pezzo di piombo attico venuto alla luce in questi tempi, il quale per la prima volta rappresenta il piccolo Ippotoonte allattato da una cavalla [1]; le monete di Aegosthenae, su cui si dovrà probabilmente riconoscere il piccolo Bacco allattato da una capra [2]; quindi un sarcofago che si trova nel campo santo di Pisa, che però non fu accolto nella nota opera di Lasinio, e che secondo l'indicazione di Conze deve rappresentare lo stesso fatto [3]; le monete di Cidonia sulle quali si vede il piccolo Mileto allattato da una lupa [4]; e finalmente un sacro gruppo di bronzo, che fu portato a Delfi dagli abitanti di Eliro, e che rappresenta una capra con i piccoli Filacide e Filandro che poppano alle sue mammelle [5].

Al contrario, ninna aggiunta è stata fatta, per quanto io mi sappia, alle rappresentazioni di donne che allattano animali (pag. 195), quantunque meriti di essere notato che anche Nonno [6] ha ripetute volte emesso questa imagine relativamente alle Menadi [7].

[1] *Mon. dell' Inst. arch.* To. VIII tav. 32 n. 263.

[2] *Compte-rendu de la Comm. arch. pour l'an* 1869 p. 61.

[3] *Zeitschrift für Oesterr. Gymnas.* 1872 p. 848.

[4] Eckhel *Doctr. numm.* To. II p. 310. Combe *Mus. Hunt.* tab. 23, 3. Pellerin *Rec.* To. III pl. 99, 37. Mionnet *Descr.* To. I p. 272, n. 118—121. 131. 134. 138. *Suppl.* To. IV p. 311 n. 102, 104. p. 313 n. 114–116. Preller *Griech. Mythol.* vol. II p. 134.

[5] Paus. X 16, 5: *ἔστι δὲ ἐν τοῖς Κρητικοῖς ὄρεσι καὶ κατ' ἐμὲ ἔτι Ἔλυρος πόλις· οὗτοι οὖν αἶγα χαλκῆν ἀπέστειλαν ἐς Δελφούς. δίδωσι δὲ νηπίοις ἡ αἶξ Φυλακίδῃ καὶ Φιλάνδρῳ γάλα· παῖδας δὲ αὐτοὺς οἱ Ἐλύριοί φασιν Ἀπόλλωνός τε εἶναι καὶ Ἀκακαλλίδος νύμφης, συγγενέσθαι δὲ τῇ Ἀκακαλλίδι Ἀπόλλωνα ἐν πόλει Τάρρᾳ καὶ οἴκῳ Καρμάνορος.*

[6] Dion. XIV 361, XXIV 129, XLV 304.

[7] Il magnifico cameo della collezione Marlborough si trova

In ultimo luogo io posso ancora aggiungere alle rappresentazioni di animali che allattano i loro piccoli (pag. 198-202) tre pietre incise della Imp. Collezione di Vienna; le quali rappresentano cavalli in questa attitudine [1].

LUDOLF STEPHANI.

LA PARTENZA DI ANFIARAO E LE FESTE FUNEBRI A PELIA SU VASO CERETANO.

(Mon. dell' Inst. vol. X tav. IIII. V, tav. d'agg. NO)

Il vaso che per la prima volta si pubblica nella grandezza naturale sulla tav. IIII-V dei nostri Monumenti, fu trovato nell' inverno 1872 a Cervetri ed ora appartiene al Museo di Berlino. Desso è benissimo conservato; ed i pochi pezzi che ne mancano, non sono di alcuna importanza. È un anfora di stile corinzio della forma (tav. dei Mon. IIII. V,C) chiamata in Italia bocca di cannone [2],

riprodotto anche presso Knight *The worship of Priapus* pl. 18 e presso Wieseler *Denkm.* vol. II n. 579; il rilievo in avorio, che rappresenta Iside allattante il toro Apis, anche presso Fea *Storia di Winckelmann* To. I p. 451 e presso Pistolesi *Il Vaticano descr.* To. III tav. 106.

[1] Sacken e Kenner *das K. K. Münz-Cab.* p. 445 n. 953-955. Sezione IV n. 588-590 della collezione d' impronte di S. Pietroburgo. La gemma somigliante da me citata, secondo una impressione di Cades, è un eliotropo della reale Coll. di Berlino, che fu anche descritta da Winckelmann *Pierr. gr. du feu Stosch* p. 544 n. 7 e da Tölken *Verzeichniss* p. 347 n. 43.

[2] La stessa forma hanno il vaso del Museo di Napoli n. 685 (Heydemann) e quelli pubblicati uno *Mon. dell' Inst.* II 36, 6, l'altro

alla m. 0,465; il diametro della bocca compreso i manichi è di m. 0,460. Conforme agli altri vasi della stessa provenienza e di stile somigliante quello in discorso ci offre le figure graffite nel giallo naturale del fondo e dipinte di un colore brunastro al quale il pittore ha sovrimposto qua e là il colore bianco e rosso. Intorno al ventre del vaso scorrono due striscie figurate. In quella di sopra, la quale essendo la più larga presenta le scene principali, si notano parecchie iscrizioni che, essendo scritte nell' alfabeto corinzio ed in moderato dialetto dorico, ci provano, insieme allo stile, aver noi che fare con un prodotto dell' industria di Corinto.

La striscia superiore, con l'esame della quale incominciamo, si divide in maniera poco eguale in due rappresentanze, in modo che quella dell' un lato occupa proprio lo spazio fra i due manichi, mentre che quella del rovescio cuopre anche le parti poste sotto i due manichi.

Il luogo ove avvenne la scena dipinta sul lato principale (Ab), è indicato per mezzo di due edifizi poco distanti l' uno dall'altro ed aventi quella forma di tempio dorico chiamato *in antis* [1]. Sono segnati così nell'uno che nell' altro i triglifi, quello a sinistra ha le ante bianche, l'abaco della colonna dipinto in rosso; in quello a destra sotto i triglifi si vedono anche le gocciole. Ambedue senza dubbio rappresentano parti dello stesso edifizio ossia palazzo, ved. il vaso publicato dal Gerhard *Auserles. Vasenbilder* 266. Nel bel mezzo

nel *Museo Gregoriano* vol. II tav. XXIII, 2, tutti e tre di stile corinzio. Un quarto vaso dello stesso stile e della stessa forma proveniente anche esso da Cervetri con iscrizioni molto interessanti si trova da poco tempo nel Museo Etrusco di Firenze.

[1] La stessa forma ha il talamo di Teti sul vaso di François.

occupando non solo tutto l'intervallo fra i due edifizi, ma anche lo spazio innanzi quello a destra stà rivolta a destra una quadriga. Secondo l'uso di questa classe di vasi i cavalli del timone sono leardi, morelli quelli attaccati ai fianchi [1]. Sopra il carro si vede Baton ΔΓATON nel costume tipico di auriga, cioè con lungo chitone cinto senza maniche di color bianco ornato di striscie di meandro correnti a traverso, ha sul dorso lo scudo, al fianco la spada, sulla testa l'elmo senza pennacchio e calata la visiera. Tenendo nella destra le redini e lo stimolo riceve con la sinistra una coppa ché gli presenta Leontide [2] MΣTϺOΘ1 che gli stà dirimpetto fra i cavalli è l'edifizio. Dietro Batone è rappresentato Anfiarao AΦΣAPBOM sul punto di salire il carro ove è già collocato il suo scudo; egli veste una completa armatura; il suo elmo ornato di grande pennacchio bianco ha la visiera calata; ha nella destra la spada ignuda. Già messo il piede sinistro sul carro e posta la mano manca sul parapetto di esso si rivolge grandemente agitato verso il gruppo di donne e fanciulli che gli stà dietro innanzi l'edifizio a sinistra. Più vicino ad Anfiarao si vede un piccolo fanciullo nudo con una tenia nei capelli, il quale supplicando alza ambedue le mani, quindi due ragazze, la più pic-

[1] Eur. *Iph. Aul.* 221 τοὺς μὲν μέσους ζυγίους
λευκοστίκτῳ τριχὶ βαλιούς,
τοὺς δ' ἔξω σειροφόρους,
ἀντήρεις καμπαῖσι δρόμων,
πυρρότριχας, μονόχαλα δ' ὑπὸ σφυρὰ
ποικιλοδέρμονας.

[2] Per errore del pittore la seconda lettera fu scritta Θ invece di 8. Uno sbaglio simile pare accadesse sul vaso pubblicato *Ann. dell'Inst.* 1862 tav. d'agg. B. È più naturale leggere qui ΘBKTOP invece di BKKTOP, che credere mai avere un Greco conosciuto la forma Ἕκκτωρ.

cola Euridice ᗷVPVA≷KA, la più grande Demonasse [1] AMAꟽA(ꟻ)OMAΔ. L'una e l'altra nella stessa maniera come il fanciullo stendono in alto ambedue le mani. Segue Enippa A≷ꟽ≶ΓΓA, la quale con la destra alzata tiene il braccio sinistro steso innanzi d' un bambino che gli siede sulle spalle; pare che anche questo bambino voglia imitare il gesto supplichevole degli altri. Alla fine, chiudendo la scena a sinistra, si vede Erifile A1VΦ≷ꟼꟼ; con la mano sinistra poco alzata regge la sopravveste, che coprendole la testa cade giù quasi fino ai piedi; la sua destra abbassata tiene una collana composta di perle bianche [2].

Nella parte destra della scena dirimpetto ai cavalli sta voltato verso s. Ippolione ꟽO≷TOꟻꟻ1≷B, giovane nudo meno la clamide che con tenia nei capelli ha la destra un poco alzata, gesto significante attenzione. Dietro a lui siede sulla terra Alimede MꟼΔꟼM≶1AB vestito di lungo chitone bianco e clamide rossa; nella mano sinistra porta un bastone, la destra è messa sul davanti del capo inchinato, attitudine esprimente profondo affanno.

Qua e là sono intromessi varî animali, cioè dietro Erifile, sotto il manico, una lucertola; fra le gambe di Anfiarao un'altra lucertola, un' istrice ed una lepre; lungo una delle ante dell' edifizio a destra si arrampica uno scorpione dipinto in bianco per distinguerlo dal color bruno dell' ante; al disopra dei cavalli, più vicino allo spettatore, e sul collo di essi si vede una

[1] Nulla significa la macchia innanzi al Δ, e la quinta lettera che è un poco cancellata non può essere altro che un ꟻ.

[2] Un monile del tutto simile si trova anche sopra un altro vaso dello stesso stile pubblicato negli *Ann. dell' Inst.* 1868 tav. d'agg. O P. Secondo il mito però la famosa collana di Armonia era di oro. Omero *Od.* Λ 327. Diodor. IV 45. Soph. *El.* 836.

civetta bianca anch'essa. Sopra Alimede sono dipinti un serpente macchiato ed un uccello.

Che sifatta pittura rappresenti la partenza di Anfiarao, è evidente. Ma prima di rivolgerci alla sua particolare spiegazione fa d'uopo gettare uno sguardo in Pausania; il quale avendo visto la stessa rappresentanza sulla striscia più bassa dell'arca di Cipselo, ne dà una descrizione, che in modo sorprendente corrisponde alla pittura del nostro vaso. Ecco il rapporto di Pausania V 17, 4. « È rappresentata la casa di Anfiarao, una vecchia qualunque porta Anfiloco fanciullo; innanzi alla casa sta Erifile con il monile nella mano, presso di lei le sue figlie Euridice e Demonassa, ed Alcmeone fanciullo ignudo; Batone che guida il carro di Anfiarao, tiene in una mano le redini dei cavalli, nell'altra una lancia [1]. Anfiarao ha di già messo un piede sul carro, tiene la spada ignuda ed è volto verso Erifile; fuori di sè per la collera appena può frenarsi dall'investirla » [2]. La rappresentanza del vaso dalla parte destra è più ricca di quella dell'arca di Cipselo, poichè Pausania non fa parola di Leontide, Ippotione ed Alimede, i quali sul nostro vaso limitano da questa parte la rappresentazione e formano un bel contraposto con il gruppo di Anfiarao. Per conseguenza anche l'attitudine di Batone è un poco modificata. La nutrice di Anfiloco, anonima sull'arca, qui porta il nome di Enippa. Del resto la somiglianza è perfetta.

Chiaro è il senso della scena. Anfiarao sul punto di partire per la guerra fatale, sacrificato dalla sua

[1] Non è impossibile che Pausania si sia sbagliato prendendo il *κέντρον* di Batone per una lancia.

[2] Così i dotti suppliscono la lacuna che nelle parole di Pausania *ἐξαγόμενός τε ὑπὸ τοῦ θυμοῦ ἐκείνης ἂν ἀποσχέσθαι ἐκείνης* deve supporsi. Vedremo più tardi, se abbiano colto nel segno.

perfida moglie, nel momento stesso della partenza vuole uccidere la traditrice. Che cosa mai può ritenerlo? La rappresentazione del nostro vaso sembra darne la più chiara risposta. Sono i figliuoli che pregano per la loro madre. Questo tratto, benchè non ci sia riferito da veruno scrittore, non più che il tentativo di Anfiarao di uccider egli stesso Erifile, conviene però ottimamente con il mito, anzi gli porge una nuova luce; poichè nei compendiosi racconti, che ci riferiscono la storia di Anfiarao, è cosa strana il vedere Anfiarao imporre al suo figlio l'uccisione di Erifile. Si potrebbe dimandare, perchè non l'uccide egli stesso. Nel modo indicato però tutto si spiega bene. Imperciocchè se Anfiarao cedendo alle preghiere de' suoi figlioli lascia vivere Erifile nè vuol punirla per un delitto, le cui funeste conseguenze sono inevitabili sì ma non ancora realizzate, così nulla di più naturale che l' imporre il triste dovere della vendetta agli stessi figliuoli, per l'amore dei quali risparmia la madre. Che lo stesso pensiero fosse espresso nelle parole perdute di Pausania, mi pare assai probabile.

Il momento rappresentato è scelto con fino accorgimento. Se Anfiarao fosse rappresentato minacciando faccia a faccia Erifile, si potrebbe restar dubbiosi della catastrofe; se pure egli fosse rappresentato sul carro pronto a partire, anche il senso della scena sarebbe oscurissimo; ma così raffigurato nel punto di partire tuttora con i contrassegni della collera, il pittore ci fa comprendere tanto ciò che è preceduto, quanto ciò che seguirà.

Con questo gruppo pieno di vita e di movimento dell' eroe irato, dei fanciulli supplichevoli e di Erifile che con in mano il prezzo del suo tradimento ristà timida da lungi, forma un bel contrasto la scena più

tranquilla dell' altra parte. Un artista dei tempi posteriori avrebbe poste tutte le figure in rapporto diretto con l'azione principale. Ma secondo l' arte più antica, che adopra, per dir così, principî somiglianti a quelli della poesia epica, le persone della parte destra non badano a quelle della sinistra. Qui abbiamo Leontide, forse la massaia, che presenta a Batone la coppa di congedo. Innanzi ai cavalli, per rattenerli dal partire, stà un compagno di Anfiarao, Ippotione. Simili figure ricorrono quasi sempre nelle rappresentanze di partenza d'una quadriga. Non del tutto facile è la spiegazione della figura di Alimede [1], la quale giace a terra in attitudine di estremo dolore. Sopra le due repliche della nostra scena, di cui avremo a parlare più innanzi, si trova nello stesso luogo ed in attitudine somigliante una figura che vi corrisponde; sopra una (Inghirami *vasi fittili* tav. 305) la è un uomo barbato accosciato al suolo; sull' altra (Micali *Storia* tav. 95 cf. O. Jahn *Münchener Vasenkatalog* n. 151) abbiamo un vecchio, che col bastone nella mano siede sopra una sedia *a libretto*. Una persona somigliante ritorna spesso su quei vasi a figure nere, che ci presentano un guerriero salito sopra una quadriga nel momento della partenza; questa figura, sempre nello stesso luogo, dirimpetto cioè ai cavalli, è posta sopra una pietra, un ceppo o una sedia; ora è giovane [2], ora di età più matura [3], ora è vecchia [4]. Quasi

[1] Ἁλιμήδη è il nome di una delle Nereidi presso Esiodo *Theog.* 255. Apollodor. 5, 21 Bekk.

[2] Gerhard *Auserles. Vasenbilder* 263. Stephani *Vasen der Eremitage* n. 110, 115, 238.

[3] *Mon. dell' Inst.* III 45. Roulez *choix de peintures* XIX 1. Inghirami *vasi fittili* 210.

[4] O. Jahn *Münchener Vasenkatalog* n. 132. (Micali *storia* tav. 99, 8) e 579.

sempre questa figura porta un bastone, ossia uno scettro. Sembra che siffatta figura rappresenti coloro che rimangono; qualche volta si spiega per il padre del guerriero partente; ma, è cosa ben difficile dare a tal figura un determinato nome in ogni caso. Nel caso in discorso è da notarsi che Alimede è l'unica figura che mostri un profondo sentimento di dolore, il quale senza dubbio non tanto si riferisce all'azione dell'altra parte, ossia al pericolo di Erifile, quanto alla sorte di Anfiarao, che, come egli sa bene, va senza fallo a morire; lo stesso sentimento espresso nella figura del vecchio sul vaso di Micali ha indotto il Roulez *Ann.* 1843 p. 210 a spiegarla per Oecle padre di Anfiarao, spiegazione approvata dall'Overbeck *heroische Gallerie* n. 93 e dallo Jahn [1] *Münch. Vasenkat.* n. 151. Ma siccome la figura su tutti e tre i vasi si trova allo stesso posto ed in attitudine somigliante, ragion vuole che abbia sempre lo stesso significato. Si potrebbe pensare che questa figura sia stata introdotta dal pittore per esprimere l'impressione che la scena produce allo spettatore e, per dir così, raffigurare l'effetto della rappresentanza nella rappresentanza stessa [2]; ma il suo vestiario, il bastone che porta, e sopra tutto il nome aggiunto ci apprendono che il pittore abbia voluto rappresentare una persona determinata, persona che forse nel mito ha avuto una parte più importante di quella che possiamo imaginare dalle brevi notizie che ci sono giunte. Intorno però al carattere di questa figura non oserei proporre supposizione alcuna.

[1] La prima supposizione dello Jahn (*Arch. Aufs.* p. 154) fu che si trattasse del pedagogo.

[2] V. le belle osservazioni del Friederichs *Philostratische Bilder* p. 246 s.

In quanto agli animali è chiaro senz'altro ch'essi non stiano in alcuna relazione con la scena rappresentata, nè abbiano altro scopo, che quello di riempire lo spazio vuoto. Lo stesso anche si dica per lo scorpione che riempie la lunga striscia della ante, quasi come l'iscrizione di Erifile riempie una delle ante dell'altro edifizio. La civetta per altro può destare qualche dubbio, poichè essa è posta in un luogo ove non era propriamente spazio vuoto da riempirsi. Si potrebbe pensare alla civetta come augello di sinistro presagio; se ciò fosse vero, il gesto di Ippotione potrebbe significare meraviglia alla vista di lei. Ma d'altronde se la civetta entra nell'azione, come spiegare la strana positura ch'essa ha preso sul collo di uno dei cavalli? ed il pittore non avrebbe egli mancato di chiarezza, per non dir peggio, mettendo gli animali parte fuor di rapporto, parte in rapporto con l'azione? In maniera del tutto simile sopra un vaso, di stile corinzio anch'esso (*Mon. dell' Inst.* III 46. Welcker *Alte Denkmäler* III tav. 6), con rappresentanza di Ercole combattente la idra si vede una civetta posta proprio sopra i freni della quadriga di Minerva. Per quanto lusinghiero possa sembrare il mettere qui in rapporto l'uccello di Minerva con la dea stessa, però il rettile che si vede in luogo corrispondente sopra i cavalli di Jolao e che ha un carattere decisamente decorativo, ci deve indicare, che anche la civetta non abbia altro significato che quello di riempire uno spazio [1]. Anche in un' idria a figure nere, rappresentante sopra una quadriga un uomo imberbe ed una donna velata con tre donne di fronte ed un uomo barbato, innanzi i cavalli una civetta ricorre sopra il collo di questi ap-

[1] È vero che il Welcker è di tutt'altro avviso l. c. pag. 262, 268.

punto come sul nostro vaso [1]. È interessante che sopra i vasi provenienti dall' isola di Milo pubblicati dal Conze, i quali, come è noto, mostrano somiglianza stilistica con quei di Corinto, due volte si trova un uccello posto precisamente nello stesso luogo sopra i colli dei cavalli (Conze *Melische Thongefässe* incisione nel testo e tav. IV). Siccome qui siffatto uccello posa sopra un piccolo ornamento, che sembra congiunto con il fornimento della muta, così è manifesto il suo carattere ornamentale. Non vorrei dunque neppure sul nostro vaso mettere in rapporto la civetta con la scena rappresentata.

Volgiamoci ora al rovescio dell' anfora (B). A sinistra, occupando tutto lo spazio sotto i manichi, sono posti sopra tre sedie d' appoggio l' uno dietro l' altro tre uomini barbati, due de' quali portano tenie nei capelli. Vestono un lungo chitone con maniche corte ed un imation, che lasciando libero il braccio destro, ed una parte del petto cade fino alle ginocchia. Piegato il braccio destro, mezzo alzata la mano sinistra, sembrano tutti e tre esprimere attenzione. Hanno le iscrizioni MOTMKA, ADIKOM, ΦBPBM·, delle quali Ἄκστος invece di Ἄκαστος, cioè Acasto, e Φέρης, Ferete, sono per sè chiari. In quanto al terzo nome ho creduto di vedere sull' originale la quarta lettera così K, ciò che non può essere altro se non il resto di una B. Il nome dunque deve leggersi o Ἀργέος o Ἀργῆος [2].

[1] *Museo Campana* II, 16; un disegno esiste fra il materiale dell' Instituto.

[2] Non deve leggersi Ἀργεῖος: Brugman in *Curtius Studien* IV p. 81. Non mi fu dato confrontare il discorso del Dietrich in *Kuhn's Zeitschrift* XIV p. 53, 65. Pare almeno che l' osservazione da lui fatta non debba restringersi alle iscrizioni dell' Attica; ved. Bergk *Griech. Literaturgesch.* p. 199 nota 36.

Innanzi a questi uomini sono posti tre tripodi, dei quali uno che s' incontra con il manico del vaso, è dipinto in proporzioni minori. L'attenzione dei tre uomini è rivolta sopra sei quadrighe che si avanzano verso di essi a tutta corsa. Diversamente da altre rappresentanze somiglianti, per esempio da quelle del vaso François, i carri, invece di esser rappresentati l'uno dietro l'altro, si vedono fianco a fianco e superandosi fra loro [1]. Per tal modo la corsa a gara è espressa con molta vivacità e nello stesso tempo con molta chiarezza. Appena si riuscirebbe a trovare un fallo essenziale in questa confusione di cavalli. È vero che a ben distinguere sono di grande ajuto i quattro leardi. I cocchieri vestono alla foggia solita in tali occasioni, vale dire, un lungo chitone cinto e senza maniche; i cinque anteriori lo hanno di colore rosso, l'ultimo di color bianco. Eufemo MOMAΦYϡ barbato è quello che precede gli altri. Di Castore ϙOTMAϡ non si vede che una parte del capo. Il terzo, giovane imberbe, che col capo piegato innanzi sembra lasci le redini ai cavalli, è Admeto AΔMATO(M). Siegue Alastore AΛAMTOP figura molto guasta. Finalmente si veggono quasi fianco a fianco Anfiarao AMΦϟAPBOM, il cui petto e la testa il pittore fu costretto omettere a cagione del manico, e Ippaso MOMAΠZΘ, questi di già fra le colonnette del manico. Lo spazio restante sotto il manico (Aa) viene riempito da una coppia di

[1] Vale la pena di riferire i bellissimi versi di Sofocle nella *Elettra* 715 segg.

ὁμοῦ δὲ πάντες ἀναμεμιγμένοι
φείδοντο κέντρων οὐδέν, ὡς ὑπερβάλοι
χνόας τις αὐτῶν καὶ φρυάγμαθ' ἱππικά.
ὁμοῦ γὰρ ἀμφὶ νῶτα καὶ τροχῶν βάσεις
ἤφριζον, εἰσέβαλλον ἱππικαὶ πνοαί.

lottatori, Peleo giovane ΓΒΛΒVΜ ed Ippalcimo barbato ΜΟΜϘ1Α⅂ ⅂ƎΒ. Lo spazio fra le loro gambe è riempito da un ornamento del tutto somigliante a quei che sui vasi melici del Conze si trovano più volte fra le gambe di uomini e di cavalli (Conze l. c. tav. II, IV)[1].

Chiunque abbia anche poca pratica dei miti, riconoscerà nella rappresentanza testè descritta i giuochi funebri a Pelia. Questo risulta già da ciò, che Acasto, figlio di Pelia, e Ferete, il cui figlio Adrasto è genero dello stesso Pelia, si presentano come giudici dell'agone. Anche sull'arca di Cipselo presso la partenza di Anfiarao si vedevano i giuochi a Pelia[2].

Pausania li descrive in questa guisa: « Dopo la casa di Anfiarao sono i ludi funebri a Pelia, e gli spettatori degli agonisti. È rappresentato Ercole sedente in trono e dietro di lui una donna; chi sia costei non lo dice alcuna iscrizione. Essa suona i flauti frigi, non i greci. Sopra bighe si veggono Piso figliuolo di Periere ed Asterione figlio di Cometa, il quale anch' egli, come dicono, era andato sulla nave di Argo; poi Polluce ed Admeto e dopo questi Eufemo, figlio di Nettuno, secondo che dicono i poeti, e socio di Giasone nella spedizione a Colchide. Costui è il vincitore con la biga. Quei che si provano al pugillato, sono Admeto e Mopso figliuolo di Ampice. In mezzo di loro sta un uomo che suona i flauti, come anche a' nostri tempi sogliono accompagnare il salto dei pentatli con flauti. L'agone di Giasone e Peleo lottanti fra loro è ancora indeciso. È rappresentato Euribota lanciando il disco, un tale celebre nel lanciare il disco.

[1] Lo stesso ornamento ricorre sopra il vaso corinzio pubblicato *Ann. dell' Inst.* 1866 tav. d'agg. Q.

[2] La stessa rappresentanza si trovava sul trono di Amicle. Paus. III 18, 15.

Coloro che hanno incominciato l'agone della corsa sono Melanione, Neoteo, Falereo, Argio come quarto ed Ificlo come quinto; a questo, che è il vincitore, Acasto consegna la corona. Sarebbe il padre di quel Protesilao che combattè contro Troja. Stanno anche qui tripodi come premi per i vincitori, e vi sono le figlie di Pelia, ma il nome non è ascritto che ad Alcestide» [1].

Paragonata a questa descrizione la rappresentanza del nostro vaso è molto abbreviata. Dei cinque agoni ivi commemorati qui non sono che due, nè si veggono le figlie di Pelia, nè gli spettatori. Anche del resto molto è cambiato. Invece di Ercole abbiamo tre giudici di agone, fra' quali Acasto, che sull'arca di Cipselo trovammo in altro luogo. Invece di bighe abbiamo quadrighe, non cinque aurighi ma sei, nè corrispondono fra loro i nomi dei singoli. Inoltre là Giasone, qui Ippalcimo lotta con Peleo. In quanto ai tripodi non si rileva dalle parole di Pausania, se fossero disposti per tutta la rappresentanza, o stessero presso Acasto. La concordanza dunque di questa scena del vaso con l'arca di Cipselo non è troppo esatta.

Rivolgiamoci ora ai singoli eroi. Parlammo già di Ferete e di Acasto. In quanto agli altri Eufemo, Castore, Admeto ed Anfiarao, la loro partecipazione all'agone ci viene attestata anche dagli scrittori; Eufemo ed Admeto li abbiamo trovati anche sull'arca di Cipselo nella corsa delle bighe, e là come qui Eufemo è il vincitore. Castore poi vince l'agone del corso secondo la versione seguita da Jone *Agamemnon* fr. 1 e da Igino fav. 283, il cui catalogo si deve ad un eccellente fonte alessandrina, come crede lo Schneider

[1] Che Jolāo di cui parla Pausania debba riferirsi alla scena seguente, fu già provato dal Brunn (*Neues Rhein. Mus.* V p. 335).

(*Callimachea* II p. 72) all'αἴτια di Callimaco. Stesicoro però nel suo celebre poema intitolato ἀγὼν ἐπὶ Πελίᾳ pare abbia fatto menzione di Castore e Polluce, come partecipanti all'agone del carro, ciò che risulta dal frammento I Bergk. Sull'arca di Cipselo invece di Castore vi è Polluce: Anfiarao viene commemorato dallo stesso Stesicoro come vincitore dell'agone del salto fram. III. Siccome la morte di Pelia seguì immediatamente il ritorno della nave Argo [1], così gli agonisti dei ludi funebri non sono che gli stessi Argonauti ancora riuniti. Ciò è tanto naturale, che si comprenderebbe anche senza il testimonio di Pausania, il quale nel passo testè tradotto lo indica abbastanza chiaramente. Il che fu già conosciuto dagli scienziati, come p. e. dallo Schneidewin, *Ibyci fragm.* p. 165, che anche spiega bene l'apparente eccezione che fanno alcuni degli eroi commemorati da Igino. In fatto tutti i partecipanti allegati finora sono Argonauti [2]. Ma di

[1] È dubbio, se la morte di Pelia, anche nella più antica forma del mito sia stata cagionata da Medea. Che sull'arca di Cipselo Giasone apparisca fra gli agonisti, sembra contradire a questa supposizione. Secondo Eumelo ossia la parafrasi del vecchio poeta che leggeva Pausania II, 3, 10, Giasone e Medea rimasero tranquilli in Jolco, finchè i Corinzj l'invitarono a prender possesso del patrimonio di Medea, cioè dello scettro di Corinto. Eumelus fr. III Markscheffel. Secondo il vecchio poema delle *Naupactica* fr. IX Marksch. Giasone e Medea dopo la morte di Pelia trasmigrarono nell'isola di Corcira; ma siccome di questo poema non sappiamo quasi nulla, così non è certo che questa emigrazione stia in rapporto con un delitto di Medea.

[2] Eufemo, Pind. *Pyth.* IV 175 Apoll. Rhod. *A* 179 (e secondo lui Igino 46, 22 Schmidt.) Apollodor. 27, 5 Bekk.

Admeto, Apoll. Rhod. *A* 49 (Igino 44, 19) Apollodor 27, 3. Seneca *Medea* 665 Stat. *Theb.* V 435.

Anfiarao, Igino 48, 27 Apollodor. 26, 31 Deiloco presso gli schol. Apoll.Rhod. A 139 schol. Pind. *Pyth.* IV 337 Stat. *Theb.* III 518.

Castore, Erodoto IV 145 Apoll. Rhod. *A* 187 (Igino 46, 13) Apollodor. 26, 29.

Acasto non ci viene raccontato nè che sia Argonauto, nè che sia stato presente ai ludi a Pelia. Un eroe omonimo è figlio di Neleo (Asclepiade di Tragilo presso gli schol. Apollon. *A* 152 Apollodor. 22, 23 Bekker) conosciuto anche dai poeti alessandrini (Parthenius *narr.* 13). Non è improbabile che questi, cugino di Acasto, secondo una versione perduta del mito, abbia preso parte alla spedizione di Colchide. I cataloghi pervenutici non fanno menzione che del suo più celebre fratello Periclimeno [1]. Neppur d'Ippaso abbiamo notizie che sia stato Argonauta; ma ne abbiamo del suo figlio Attore [2]. Che seguendo rapporti diversi, ora il padre, ora il figlio prenda parte alla spedizione sulla nave Argo, ce lo prova l'esempio di Ceneo e Corono [3].

Ma chi mai sarà Argio? È manifesto che 'Αργέος ossia 'Αργῆος non è che un'altra forma del nome 'Αργεῖος [4], quello stesso che abbiamo trovato sull'arca di Cipselo fra quei che corrono a gara. Vi sono di questo nome varii celebri eroi. L'uno, figlio di Licimnio, dopo aver accompagnato Ercole nella spedi-

[1] Pind. *Pyth.* IV 175. Apoll. Rhod. *A* 156. (Hygin. 46, 23) Apollodor. 27, 8.

[2] Apollodor. 27, 2. Hygin. 47, 36.

[3] Ceneo, schol. Apoll. A 57. Apollodor. 26, 32. Hygin. 48, 29. Corono, Apoll. Rhod. *A* 57. (Hygin 45, 2).

[4] La forma 'Αργῆος invece di 'Αργεῖος l'abbiamo anche sopra una iscrizione trovata a Salamina (*C. I. G.* I. n. 776) e sopra un vaso proveniente da Olbia (*C. I. G.* IV n. 260, 17). Può compararsi Λύκηος invece di Λύκειος, Ahrens *de dialecto dorica* p. 168. (Brugman in Curtius *Studien* IV p. 180). Ma siccome secondo l'Ahrens l. c. p. 583 questo cambiamento di suono non conviene che al dialetto dorico più severo e specialmente a quello di Elide, così io sono più inclinato a leggere 'Αργέος. Egualmente si trova 'Αργέα invece di 'Αργεία sopra una iscrizione proveniente da Thera (Ross. *iscr.* II 195) e presso Pindaro fragm. 53. 13 ove l'Heyne, è vero, vuol correggere 'Αργεία. Intorno a questo cambiamento di suono ved. Ahrens l. c. p. 188, Allen in Curtius *Studien* III p. 252.

zione di Ecalia, cadde in battaglia [1]. Un altro, figlio di Pelope, lo conosce di già Ferecide framm. 93 (cf. *schol. Eur. Orest.* 5). Ma come mai uno di questi due potrebbe essere giudice nell'agone funebre a Pelia? A meno che il pittore non abbia proceduto senza giudizio, ciò che sembra poco probabile essendo i due altri giudici scelti con molta intelligenza, bisogna cercare un'altra persona che possa meglio aver diritto a questo posto di onore. A niuno, io credo, converrebbe meglio tal posto che ad Argo fabbricatore della nave Argo ed amico famigliare di Acasto [2]. Mi sia dunque lecito di proporre la congettura che Ἀργεῖος non sia che un'altra forma del nome di Ἄργος nello stesso modo, come Μῆδος figlio di Medea è chiamato da Esiodo (*Theog.* 1001) e da Cinetone (fragm. IV Marckscheffel) Μήδειος. Del resto anche la madre di Argo si chiamava Argia ossia Ἀργεία (Igino 48, 3). Si spiega senz'altro che Argo eroe valente sull'arca di Cipselo prenda parte all'agone, e sul nostro vaso come amico di Acasto si trovi fra i giudici.

La lotta di Peleo nei ludi funebri a Pelia è abbastanza conosciuta. Secondo Igino 147, 18 egli rimane vincitore, secondo il mito più volgare dei tempi posteriori, egli lotta con Atalanta a cui soccombe [3]. Apollodoro 96, 27, 108, 11. Sul nostro vaso il suo avversario è Ippalcimo [4], figliuolo di Pelope e Ippodamia

[1] Apollodor. 69, 32. Andron. framm. n. 8.

[2] Apoll. Rhod. *A* 224 s. 321 s. Demageto negli schol. Apoll. *A* 321.

[3] Anche Atalanta prese parte alla spedizione degli Argonauti Apollodor. 27, 2 e pare che anche Apollonio abbia conosciuta questa versione del mito, senza però farne uso. Apollon. A 771 s. Intorno ai monumenti che rappresentano questa lotta, vedi il Braun nel *Bullett.* 1837 p. 118 s. 1843 p. 68 s.

[4] Lo stesso nome anche schol. Eur. *Orest.* 5 deve restituirsi invece di Ἴππαλμος.

(*schol. Pind. Ol.* 1, 144) indicato come Argonauta da Igino 47, 39 [1].

Abbiamo dunque sul nostro vaso due rappresentanze di cui l'una in maniera quasi identica, l'altra con modificazioni più importanti, si trovavano anche sull'arca di Cipselo; anzi qui come là esse erano poste l'una al fianco dell'altra. Siffatta corrispondenza come deve spiegarsi? A prima vista potrebbe sembrare più naturale la supposizione, che il pittore abbia copiata l'arca, con modificazioni, s'intende, parte prescritte o raccomandate dalla diversa qualità della materia: parte nascenti dal solo piacere artificiale. Ma meglio esaminato questo pensiero ha poca probabilità. Imperciocchè prescindendo da ciò che non sia troppo verosimile aver un'artigiano di Corinto cercato il suo modello in Olimpia, – e al tempo in cui fu fabbricato il vaso l'arca vi stava già da un pezzo – ma prescindendo ripeto da ciò, come spiegare il cambiamento dei nomi degli aurighi e dei lottatori? Secondo il mio avviso deve ragionarsi piuttosto così. L'arca di Cipselo, per quanto celebre ed insigne, non essendo stato un lavoro unico nel suo genere, ma piuttosto uno dei prodotti di una scuola di artefici, così neppure le rappresentanze che vi si trovavano saranno state o tutte o per la maggior parte inventate particolarmente a questo scopo; saranno invece state in gran parte riproduzioni più o

[1] Non capisco, perchè M. Schmidt nella sua nuova edizione di Igino rigetti come interpolata appunto quella parte del catalogo degli Argonauti in cui vien commemorato Ippalcimo e d'onde abbiamo di già più volte ricavate buone notizie corrispondenti ai rapporti di autori degnissimi di fede. Mentre che il resto del capitolo non contiene se non versi di Apollonio tradotti in un poco elegante latino ed amplificati da scarse notizie grammaticali, nella parte rigettata dallo Schmidt abbiamo un catalogo, incompleto è vero, di quegli Argonauti che, quantunque commemorati da altri autori, furono però omessi da Apollonio.

meno libere di composizioni inventate prima ed usate nelle scuole di Corinto; nè del tutto nuova sarà stata la maniera in cui le singole scene furono scelte e congiunte fra loro [1].

Ora il vaso in discorso è un prodotto anch'esso della stessa scuola di Corinto. È vero che desso è eseguito in materia diversa e con tecnica differente, è vero che fra la fabbricazione dell' arca e quella del vaso in questione vi sono scorsi molti anni, ma considerando con quale tenacità l'arte antica ritiene le composizioni ed i motivi inventati una volta, non ci maraviglieremo d'incontrare su prodotti della stessa scuola, benchè separati da una quantità di anni, le stesse composizioni e la stessa maniera di congiungerle fra loro. La potenza dell'artista si è cambiata, le cose accessorie si modificano; ma i tratti principali rimangono gli stessi.

Se ed in quale relazione la partenza di Anfiarao, e l'agone a Pelia siano fra loro, è questione difficile a decidersi. Quanto al vaso, la ragione di mettere insieme queste due scene si potrebbe vedere in ciò che nell' uno e nell' altro Anfiarao vi prende parte. Ma nell' arca di Cipselo manca precisamente Anfiarao nei ludi funebri a Pelia. E temo che il solo capriccio dell' artista abbia congiunto queste due scene [2].

Intorno alla discordanza fra il vaso e l'arca non ho d'aggiungere che poche parole. In vece di bighe il

[1] Appena è necessario accennare l'analogia dell'arte italiana, per esempio quella della scuola dei Pisani.

[2] Sopra il vaso di François la caccia calidonia è contrapposta alla danza di Teseo ed Arianna sull' isola di Nasso; sulla tazza di Glaucite ed Archicle *Mon. dell' Inst.* IV 59 la stessa scena è congiunta con la lotta di Teseo e di Minotauro; neppure qui si può cercare una relazione calcolata.

pittore ha introdotto quadrighe, o perchè in pittura queste fanno più grandiosa impressione, o perchè nei ludi dei Greci questo agone occupava il primo posto. Il fabbricatore dell'arca si teneva più strettamente all'uso dei tempi eroici, forse anche costrettovi dalle difficoltà tecniche. Riguardo ai tre giudici dell'agone lusinga assai il pensiero che il pittore siasi rammentato dei tre 'Ελλανοδίκαι che ad Olimpia sorvegliavano la gara delle quadrighe, mentre nei tempi eroici non v'era che un solo giudice. Rimane il cambiamento del nome degli eroi. Come abbiamo veduto testè, almeno è possibile, che gli eroi rappresentati sul vaso anche nel mito siano stati conosciuti come partecipatori dell'agone [1]. Il pittore però era certamente lungi dal volere illustrare un tal passo del poeta. Vivendo egli in un tempo, quando il mito nella forma ricevuta dalla poesia epica correa nella bocca e nella memoria di ciascuno, egli conosceva i singoli eroi come Argonauti e come partecipatori nell'agone di Pelia; ma poco si curava, se anche nella poesia gli eroi fossero commemorati nello stesso genere di agone e nello stesso posto, nel quale egli li mise. Così si spiega, che sopra diverse repliche i nomi di parecchi eroi sono cambiati; anche per ciò che concerne questo Alimede, è probabile ch'egli sia un personaggio del mito; se lo stesso valga per Leontide ed Ippotione, non oserei decidere; il nome di Leontide almeno sembra poco confacente alla poesia epica.

Che del resto la partenza di Anfiarao ed i ludi funebri a Pelia fossero soggetti molto adoprati e più

[1] È vero che nelle rappresentanze di ludi funebri fatti ad onore di Patroclo sul vaso di François i nomi di Damasippo ed Ippotoene sono inventati dall'artefice. Vedi O. Jahn *Münch. Vasenkatalog* p. CLIV.

volte posti insieme nella scuola di Corinto, pare ci venga confermato da due altri vasi la cui menzione ho espressamente risparmiata finora.

L' uno, appartenente già alla collezione Candelori, si trova oggi a Monaco ed è stato pubblicato dal Micali (*Storia* tav. XCV). da cui parte ne ha ripetuta l'Overbeck (*heroische Gallerie* III 5). È desso un'anfora di stile corinzio. Una striscia figurata ne cinge il collo, tre il ventre, la cui superiore ci offre da un lato la scena in questione. Il mezzo viene occupato da una quadriga che voltata a sinistra sta tranquilla ed è retta da cocchiere con corto abito cinto e con un elmo tale, quale sul vaso di Berlino lo porta Batone. Un guerriero in piena armatura ha posto il destro piede sopra il carro; ma volgendosi in dietro tira fuori dalla guaina la spada. Dopo lui stanno un fanciullo nudo e sopra l'ornamento del manico una donna disegnata più piccola, perchè mancava lo spazio. L'uno e l'altra supplichevolmente stendono le mani verso il guerriero. Dirimpetto ai cavalli della quadriga, tenendo nella destra un bastone siede sopra una sedia a librello un vecchio (O. Jahn *Münchener Vasenkatalog* p. 211), la cui attitudine, come già abbiamo accennato, rassomiglia molto a quella di Alimede. Dietro a loro camminano verso sinistra due guerrieri armati; sopra i cavalli vola un uccello. Nella scena, spiegata dal Micali per il congedo di Ettore, lo Jahn (*Archaeol. Aufs.* p. 155) ha riconosciuto la partenza di Anfiarao, spiegazione confermata in maniera bellissima dal nostro vaso. In confronto a quello il vaso di Monaco ci offre una scena molto abbreviata. Non abbiamo della famiglia di Anfiarao che Alcmeone ed una donna, la quale fu presa dallo Jahn per Erifile, mentre io preferirei prenderla per una delle figlie, supponendo omessa

Erifile per mancanza di spazio. Vero è che sul vaso di Firenze, che allegheremo fra poco, Erifile accorre con le mani supplichevolmente alzate e senza il monile. Modificata si è la movenza di Anfiarao, forse perchè tutta la scena, e per conseguenza la figura del protagonista è volta nella parte opposta a quella del nostro vaso; ma questa modificazione è poco felicemente riuscita. Imperciocchè vedendosi Anfiarao sguainare la spada non prima di aver posto un piede sul carro, si dovrebbe supporre ch'egli fosse spinto a quell'atto di collera da un nuovo misfatto di Erifile or ora commesso, ma di ciò non v'ha traccia nella rappresentanza. Neppure deve pensarsi che sia rappresentato il momento, in cui Anfiarao, placato dalle preghiere de' suoi figli, rimette la spada nel fodero, poichè in questo caso il suo sguardo dovrebbe esser necessariamente rivolto al fodero [1]. La rappresentanza, che occupa la terza striscia del vaso ci mostra una corsa a gara eseguita da sette bighe. L'analogia del nostro vaso mi fa credere, che il pittore non abbia voluto rappresentare una tale corsa, ma una scena dei ludi a Pelia, benchè questa spiegazione non sia certa. Lo spazio vuoto fra i singoli carri e sotto i cavalli è stato riempito da un ornamento risultante da varî punti disposti in cerchio ed un punto nel centro, ornamento che ricorre anche sul vaso corinzio del Chares (*Arch. Zeit.* 1864 tav. 184). Riguardo allo stile il vaso di Monaco sembra accostarsi più del nostro all'arca di Cipselo, con la quale concorda anche in ciò, che la corsa è eseguita da bighe.

L'altro vaso si trova nel Museo Etrusco di Fi-

[1] La scena del rovescio rappresentante Ercole che combatte i Centauri, si trovava anch' essa sull' arca di Cipselo Paus V 19, 9. È da notarsi che tanto là quanto quà i Centauri hanno i piedi davanti umani. Paus. V 19, 7.

renze, ove l'ho esaminato; parte ne è stata pubblicata in maniera però poco sufficiente dall'Inghirami (*Vasi fittili* CCCI CCCIII-VII). È anch'esso un'anfora di stile corinzio. Le scene sono disposte sopra le singole striscie che circondano il ventre ed il collo del vaso. Non dobbiamo occuparci che della striscia superiore del ventre, la quale sopra ogni lato ci presenta una scena. Nel bel mezzo di un lato (Inghirami CCCV) sta rivolta a destra una quadriga, retta da un cocchiere, il cui vestiario corrisponde esattamente a quello di Batone nel nostro vaso, meno l'elmo che ha una forma particolare a guisa di berettino. Dirimpetto al cocchiere coperto a metà dal carro sta un giovane ponendogli la destra sulle spalle. Dopo lui in qualche distanza si veggono tre donne. La parte sinistra della scena è occupata da un gruppo di donne e fanciulli, che sembrano serrarsi intorno ad un guerriero barbato. Questi in piena armatura e con la visiera calata fa un gran passo verso destra come per salire sul carro. Innanzi a lui stanno un fanciullo con clamide e scarpe a becco ed una fanciulla, l'uno dirimpetto all'altra. Il guerriero testè descritto portando la mano destra sul dorso del fanciullo, il quale gli distende ambedue le braccia, volge in dietro con violenta agitazione il capo verso una donna vestita di chitone e sopraveste, che stando dietro il fanciullo solleva le mani anch'essa. Un'altra donna con abito più semplice chiude la scena dalla parte sinistra; sulle spalle di essa sta a cavalcione un ragazzino nudo il quale stende anch'egli le braccia verso il guerriero. Dalla parte destra della scena si vede dirimpetto ai cavalli della quadriga accosciato al suolo un' uomo barbato, vestito di clamide. Della sua attitudine di affanno, che corrisponde a quella del vecchio sul vaso di Monaco ed a quella di Alimede

sul nostro vaso, abbiamo di già parlato. Dietro a lui stanno cinque donne che fanno lo stesso gesto di dolore. Lo spazio vuoto dietro il carro fra le gambe del guerriero e fra quelle dei cavalli viene empito parte da iscrizioni prive di senso, parte da animali, un pesce cioè ed uno scorpione. Al Duca di Luynes (*Nouv. Ann.* II p. 252) conviene il merito di aver riconosciuto la partenza di Anfiarao. O. Jahn (*Arch. Aufs.* p. 155) gli dà ragione ma con riserva, perchè non sa spiegare « la figura alata più grande degli altri » Questa figura però non è che Anfiarao stesso; lo Jahn, ingannato dalla cattiva pubblicazione, prendeva per un ala quelle linee che rappresentano il braccio sinistro del figlio maggiore e le due braccia di Erifile, come sul vaso stesso si distingue benissimo. Il confronto del nostro vaso conferma la spiegazione del Duca di Luynes riprovata troppo presto dall' Overbeck (*heroische Gallerie* p. 94). Abbiamo Anfiarao, Erifile senza monile, Enippa con Anfiloco ed una figlia, o Demonassa o Euridice. Batone ricorre in guisa somigliante ; in luogo di Leontide però è stato introdotto un giovinetto, non manca neppure una figura che corrisponda ad Alimede. Vero è che le modificazioni introdotte non possono chiamarsi felici. Che Anfiarao, similissimo del resto all'Anfiarao del nostro vaso, invece di tener la spada ignuda ponga la mano sul dorso di Alcmeone, rende poco chiara tutta la scena. Così avviene che non sia troppo chiara nemmeno il gesto di Erifile e dei fanciulli. Ma la corrispondenza della intera composizione con quella del nostro vaso è troppo grande da non lasciare alcun dubbio intorno alla giustezza della spiegazione del Duca di Luynes. Ricorrono perfino gli animali di carattere puramente decorativo.

Il rovescio (Inghirami CCCVII) ci mostra una corsa

a gara di quattro quadrighe. I cocchieri vestono il solito costume. Della quarta quadriga essendo caduto un cavallo, il cocchiere giace in terra sotto i piedi della terza muta, ove nella pubblicazione dell' Inghirami non si vede che una massa indeterminata. Dalla destra parte della rappresentanza sopra una elevazione di vari gradini siedono sette uomini quasi tutti barbati, di forme piccolissime, come se fossero nani; sono gli spettatori. Dinnanzi a loro una colonna indica il capo del circo; dietro sta un tripode come premio. Anche in questo lato del vaso sono aggiunte iscrizioni senza senso. Il Duca di Luynes ha riconosciuto in questa rappresentanza i ludi a Pelia, spiegazione confermata dal confronto del nostro vaso.

Del resto il disegno del vaso testè descritto è assai trascurato. Tanto la testa della figlia di Anfiarao quanto quella dell' uomo accosciato è tagliata orizzontalmente. Anche i colori sono messi con leggerezza inescusabile. Non v' ha dubbio che siffatto vaso sia un prodotto dell' industria etrusca: ma non meno certo si è, che un vaso di fabbricazione greca ne fu il modello; anzi esaminando lo stile generale del vaso fiorentino e particolarmente gli animali destinati a riempire lo spazio vuoto possiamo supporre con qualche probabilità, che questo modello fosse un prodotto corinzio similissimo a quello di cui ragioniamo [1].

[1] Con questa supposizione convengono bene le striscie con animali di carattere orientalizzante. Ma la rappresentanza della terza striscia, vale a dire Amazoni che assaltano una città difesa da eroi greci (Inghirami tav. CCCIV) e Satiri itifallici in oscena posizione con tre donne ed un asino, difficilmente si troverebbe in un vaso corinzio. Pare dunque che l'artefice etrusco abbia ricavato le sue rappresentanze da diversi vasi greci, ciò che se fosse vero, ci darebbe un interessante schiarimento circa il procedere dei fabbricatori di stoviglie etrusche.

Ciò ammesso potrebbe darsi che l'una e l'altra delle modificazioni poco felici commemorate testè dovesse attribuirsi al poco senno dell'artista etrusco, il quale forse non comprendeva del tutto la scena che stava per copiare. Anche dalla forma delle lettere si vede che il pittore cercò imitare le iscrizioni originali, senza però conoscerne le lettere nè intenderne il senso.

Abbiamo così allegate tutte le rappresentanze dell'agone a Pelia. In quanto a quelle della partenza di Anfiarao non può essere nostra intenzione di citare tutti i vasi riferiti con più o meno probabilità a questo mito, tanto più che in essi la composizione non ha rapporto con i monumenti testè allegati; se non che il gruppo di Enippo ed Anfiloco avrà forse indotto gli artefici a rappresentare Erifile con un fanciullo ignudo sulle spalle (De Witte *Ann. dell'Inst.* 1863 p. 233 tav. d'agg. G. *Bullett.* 1867 p. 213). Del resto chiunque ha volontà di conoscerli, lo rimando ai lavori dello Jahn (*Arch. Aufs.* p. 152. s.), dell'Overbeck (*heroische Gallerie* p. 91 s.) e del De Witte (l. c.).

Torniamo ora al nostro vaso per esaminarne la striscia inferiore. Veggiamo in essa sette giovanetti a cavallo in piena corsa [1]. Vestono tutti farsettini rossi eccetto il secondo, tengono tutti lo stimolo. Dietro ciascuno di essi vola un augello; dietro l'ultimo è dipinto anche un serpente. Il rovescio presenta gruppi di combattenti, nei quali è assai ben riuscito al pittore adoprare nello stesso tempo una certa simmetria ed una gradevole varietà [2]. Anche qui gli spazi vuoti sono

[1] Somiglianti rappresentanze ricorrono spesse volte nei vasi di stile corinzio, vedi p. e. *Ann. e Mon. dell' Inst.* 1855 tav. 20, d'Hancarville *Cabinet d'Hamilton* I 25.

[2] Si veggono gruppi simili sui vasi corinzi pubblicati nei *Mon. dell'Inst.* II 38, *a* e nei *Mon.* VI 33 (Welcker *Alte Denkmäler* V 15).

riempiti da animali. Sopra i due manichi si trova l'imagine della Gorgone alata e corrente (v. la nostra tav. d'agg. NO). Nello stesso luogo sopra il vaso François si veggono le figure del terrore, e sopra un vaso del Museo Gregoriano II tav. XXIII 3 il gorgoneo. Tali rappresentanze avevano senza meno uno scopo profilattico.

Le iscrizioni sono scritte esattamente nel vecchio alfabeto di Corinto; si trovano egualmente adoprate le forme ϟΣ, YV, PD, ΦΦ, ΛAΛ; le consonanti doppie sono indicate nel nome di Ippalcimo e di Ippotione, non lo sono in quello di Ippaso e di Demonassa. Di errori non v'è che A invece di Δ nel nome di Euridice, e forse ⊟ invece di B in quello di Leontide. Anche Ἄκστος invece di Ἄκαστος potrebbe essere un fallo, mentre che Ἵππαλ·μος invece di Ἱππάλκιμος, come lo prova la coppa [1], deve riferirsi ad una inesattezza di pronunzia. Lo stesso pare debba valere riguardo la forma Ἀφιάρηος, mentre che altra volta è scritto Ἀμφιάρηος. Il dialetto, come accennammo, è dorico, ma moderato. La forma di Ἀμφιάρηος si spiega dall' uso della poesia epica, ved. Ahrens *de dial. dor.* p. 152 s. Così anche Pindaro adopra la stessa forma *Ol.* VI, 20.

Nell' adoprare i colori, specialmente nella scena della partenza di Anfiarao, si scorgano varie inesattezze, ed in particolare nelle code e nelle gambe dei cavalli. Siccome il pittore, secondo l'uso generale nella fabbricazione di questo genere di vasi, non metteva il colore bianco e rosso che dopo il bruno, poneva poca attenzione a non toccare con il pennello intinto di bianco anche qualche parte che doveva restare bruna;

[1] Intorno alla coppa dinnanzi a consonanti vedi Allen in Curtius *Studien* III p. 217.

come il braccio di Batone, di Alcmeone e la spada di Anfiarao. Interessante si è il vedere come la sinistra di Batone sia prima graffita, come se dovesse esser serrata, e quindi sopra vi sia dipinta la coppa in bianco, la quale certo non può reggersi col pugno chiuso. Deve per altro notarsi che Anfiarao, benchè tenga la spada ignuda nella mano, per isbaglio del pittore ne ha un'altra entro il fodero, e che la sopraveste di Erifile da una parte sembra semplice, dall'altra doppia.

Questi però sono sbagli di lieve importanza, in genere tanto la composizione quanto il lavoro merita molta lode. Manifesto si è, che il pittore ha già procurato di adattare la sua composizione nello spazio disponibile, ed è con determinata intenzione che pose i tre giudici ed il gruppo dei lottatori sotto i manichi [1]. Dall'altro canto nella rappresentanza della corsa a gara non calcolò bene la estensione dello spazio, di maniera che fu costretto tagliare in mezzo una figura. Caratteristico per lo stile si è l'uso di compire lo spazio vuoto con ornamenti e piccoli animali [2], il che si vede assai adoperato tanto sopra le stoviglie più antiche di Corinto, quanto sopra i prodotti di quelle scuole, che, come si suppone, furono sotto l'influenza orientale, come p. e. i vasi di Milo, che più volte avemmo occasione di allegare. Sopra i vasi di Corinto però, che mostrano uno stile più sviluppato e rappresentanze più estese, questo uso non è stato finora troppo

[1] Sopra il vaso corinzio pubblicato negli *Ann. dell' Inst.* 1862 tav. B. è rappresentato Dolone nascondendosi, per dir così, sotto il manico.

[2] Siffatti animali ricorrono anche qualche volta su vasi con figure nere, che probabilmente sono di fabbrica ateniese. Gerhard *Auserlesene Vasenbilder* 220. 263; ved. l'egregio discorso del Friederichs *Philostratische Bilder* p. 209 seg.

spesso rinvenuto. Del resto le striscie con animali alla foggia orientale, tanto favorite dall' arte di Corinto, mancano sul nostro vaso.

Sotto molti riguardi il nostro monumento può paragonarsi con la più insigne fra le stoviglie ateniesi, il vaso di François. Sarebbe assai interessante confrontare le qualità stilistiche dell'uno e dell'altra, ma debbo qui limitarmi a pochi cenni. Mentre sul nostro vaso le figure sono il più possibilmente poste l' una vicina dell' altra, in quello di François fu lasciato fra loro quasi sempre qualche spazio. L' uso di sovrapporre più figure a due, a tre così favorito a Clitia, è evitato dall' artefice di Corinto [1]; nè costui mette mai una figura di faccia, ciò che quegli ha tentato spesse volte. Nel nostro vaso gli occhi sono distinti esattamente secondo i due sessi, di maniera che gli uomini li hanno rotondi, le donne ovali e con il punto della pupilla indicato; sul vaso di François invece da per tutto, sensa differenza di sesso, sono indicate le palpebre, l' iride e le pupille. I capelli là sono divisi in singoli fili, qua meno in Alimede sono indicate le sole masse. Gli abiti là sono ornati da ricchi disegni, qua sono semplici ed unicolori, a meno che il chitone di Batone, ove è accennato il disegno d'un meandro. Del rimanente tanto Clitia che il pittore corinzio cercano di adoprare un certo parallelismo nelle movenze, che sul nostro vaso si rimarca nei fanciulli supplicanti e nel gesto dei tre giudici. Vero è che il nostro vaso non raggiunge la ricchezza e l' ardimento della invenzione che ammiriamo nel vaso di Clitia ed Ergolimo, ma

[1] Sopra altri vasi di Corinto però si vede questa sovrapposizione di figure. *Museo Greg.* II tav. 23. 1 a. *Ann. dell' Inst.* 1855 tav. 20.

l'artefice in ciò che ha voluto esprimere è riuscito assai felicemente.

Terminiamo con ciò l'esame di questo insigne vaso che non solo fra gli arnesi corinzj occupa facilmente il primo posto, ma ci dà eziandio più di ogni altro monumento una esatta idea delle rappresentanze dell'arca di Cipselo. È a deplorarsi che non ne possiamo fissare con precisione il tempo; ma almeno le forme delle lettere ed avanti tutto l'uso della coppa, ci apprendono, ch' esso non può essere posteriore al secolo V innanzi la nostra era; anzi dovremmo assegnarlo alla fine del VI secolo [1].

Richiamiamo finalmente l'attenzione dei lettori sulla testa che una mano antica ha per trastullo graffito sopra uno dei manichi, vicino l'imagine della Gorgone (v. la nostra tav. d'agg. NO), graffito che dà nuovo interesse a questo monumento già tanto ricco di meriti sotto ogni rapporto.

C. Robert.

---

[1] Se la restituzione del Boeckh *ad schol. Pind. Ol.* III .p. 95 in Pausania V 9, 5 fosse accertata, secondo la quale nella 95. Olimp. furono istituiti 9 ἑλλανοδίκαι, avremmo forse un *terminus post quem;* allora il nostro vaso sarebbe più recente che vorremmo imaginare; ma questa supposizione ha pochi gradi di certezza, anzi la data della Olimp. 25 dovrà forse restare tale quale l'abbiamo nei codici, e forse dovremo accettare l'opinione del Faber *Agonist.* I 19, il quale fa notare che Pausania in questo luogo distingue gli ἀγωνοθέται dagli ἑλλανοδίκαι.

LE ISCRIZIONI GRAFFITE NELL' ESCUBITORIO DELLA SETTIMA COORTE DE' VIGILI.

Discorso letto da G. Henzen *nell' adunanza solenne destinata a celebrare l' anniversario della fondazione di Roma il dì* 24 *Aprile* 1874.

Le coorti de' vigili urbani in tempi recenti sono state soggetto delle ricerche di più d'un dotto. Dopochè la scoperta de' latercoli celimontani al Kellermann avea dato occasione di raccoglierne i documenti e di spiegarne l' organizzazione (*Vigilum Rom. latercula duo Caelimontana, Romae* 1835, 4), il collega de Rossi ha saputo determinar l'ubicazione di quattro delle loro stazioni (*Ann. d. Inst.* 1858 p. 265 segg.), alle quali il Lanciani ha aggiunto non senza probabilità una quinta posta nella regione dell'*alta semita* (*Bull. arch. munic.* 1873 p. 252). Ma più di questi lavori hanno eccitato l'attenzione del pubblico quegli scavi che nel luogo detto Monte di Fiore in vicinanza della chiesa trasliberina di S. Crisogono dall' anno 1866 in poi produssero alla luce un complesso d' edifizj che, da altri attribuito alla stessa caserma ossia stazione della coorte settima, da me con più ragione, credo, fu ritenuto esserne piuttosto l' *excubitorium,* ossia corpo di guardia (*Bull.* 1867 p. 26). Le iscrizioni graffite in ispecie, di cui vedonsi tempestate le pareti dell' *impluvium,* hanno dato a pensare a' dotti. Ne ho pubblicato parecchie nel nostro *Bullettino* (1867 p. 12 segg.), dandone la spiegazione che allora mi sembrava la più probabile: ma molte altre sono poscia venute alla luce, non pubblicate finora da alcuno; e se oggi

m'accingo a trattenervi un'altra volta di materia che trita ed antiquata a taluno potrebbe sembrare, mi scuserà, spero, agli occhi vostri che profittando de' nuovi documenti nuova luce pare diffondasi sopra quelle epigrafi.

Prima peraltro di proporvi quanto ora parmi più verosimile rispetto alle ridette iscrizioni, mi sia lecito di ricordar brevemente quello che da fonti letterarie e monumentali ci è conosciuto su quella milizia, deputata a tutelar la capitale sì dagli incendj, e sì da' disordini, da' furti e da' ladronecci. È ben noto si è, la città di Roma quanto era sempre soggetta agli incendj che spesso ne distrussero quartieri intieri, mentre la strettezza delle strade e de' vicoli e le case di legno non potevano non accrescerne i perigli. A' quali fin da tempo antichissimo della repubblica cercossi d'ovviare mediante l'istituzione de' triumviri notturni, le cui incombenze più tardi, credesi, passarono a' triumviri capitali (cf. Becker *R. A.* 2, 2 p. 361 segg.). Quelli, scrive Paulo (*de off. praef. vig. Dig.* 1, 15, 1), *apud vetustiores incendiis arcendis praeerant, qui ab eo, quod excubias agebant, nocturni dicti sunt.* Uno d'essi, P. Villio, fu accusato dal tribuno della plebe P. Aquilio, *quia vigilias negligentius circumierat* (Val. Max. 8, 1 *damn.* 6); altri condannati, *quod ad incendium in sacra via ortum extinguendum tardius venerunt* (l. c. 5). *Erat autem,* continua il ridetto Paulo, *familia publica circa portam et muros disposita, unde si opus esset evocabatur; fuerunt et privatae familiae, quae incendia vel mercede vel gratia extinguerent. Deinde divus Augustus maluit per se huic rei consuli.*

Esisteva adunque in quell'età un collegio di servi pubblici che avea le sue stazioni alle porte ed in varj punti de' muri della città, ed oltre a questo eranvi

collegj formati da particolari che o pagati o volontariamente accorrevano, quando scoppiavano degli incendj. Alcuni di questi erano simili senza dubbio al collegio de' centocinquanta fabri che Plinio (*ep. Plin. et Trai.* 33) propose a Traiano di formare a Nicomedia, ma la cui istituzione non fu approvata dall'imperatore temendo che potesse dare origine a società politiche (l. c. 34): altri istituiti fra' loro servi da persone che per tal modo cercavano di guadagnarsi il favore del popolo (Velleius 2, 91).

Veduto però che non bastavano a' bisogni pubblici le istituzioni in vigore, quando un'altra volta, nell'anno 6 prima dell'era nostra, il fuoco avea distrutto molte parti della città, l'imperator Cesare Augusto, credendo sè solo poter efficacemente portar rimedio a simili disgrazie, levò fra la gente libertina un corpo diviso in sette coorti, affidandone il comando ad un cavalier romano: la qual truppa, che in origine non era destinata se non che ad uso momentaneo, e ch'egli avea l'intenzione di sciogliere subito (cf. Dio 55, 26), riconosciutane l'utilità pel servizio pubblico fu formata in corpo stabile, alle sette coorti del quale furono assegnati posti opportuni, in modo che ciascuna d'esse tutelasse due delle quattordici regioni, in cui lo stesso Cesare Augusto avea distribuito la città di Roma. E mentre tribuni comandavano le singole coorti militarmente organizzate e divise in centurie, a tutto il corpo era preposto un prefetto col titolo di *praefectus vigilum*. Questi vigili peraltro non solamente accorrevano per estinguere gl'incendj, ma servivano puranche a guarentire la sicurezza pubblica, mentre era tenuto il loro comandante a percorrere per tutta la notte la città in abito militare, accompagnato da pattuglie munite di ami e picconi. Avea la giurisdizione degli incendiarj,

degli scassinatori, de' rubatori e manotengoli, a meno che non fossero queste persone tanto atroci e famose da doversi rimandare al prefetto della città (cf. Paul. in *Dig.* 1, 15, 3). Puniva quei che negligentemente custodivano il fuoco in casa, e dovea ricercar i servi fugitivi, restituendoli ai loro padroni (l. c. 15, 4). La stessa milizia poi de' vigili, in origine formata di liberti, bentosto si compose anche di persone ingenue: chi ne confronta le iscrizioni superstiti, ed in ispecie gli anzimentovati latercoli celimontani, facilmente s'avvedrà che nel principio almeno del terzo secolo pochi libertini fra essi servivano. Nondimeno non era tenuto quel servizio in molta stima. E come nei tempi moderni le guardie di pubblica sicurezza spesso vengono burlate e motteggiate dal popolo, così nell'età dell'impero a' vigili davasi il nome di *sparteoli,* derivato dalle secchie di giunchi impeciati, di cui servivansi pel trasporto dell'acqua (Tertull. *apol.* 39; *schol. ad Juvenal. sat.* 14, 305).

Il governo d'altra parte cercò di rendere aggradito il loro servizio per mezzo di privilegj aggiuntivi: così la cittadinanza accordavasi al Latino che prima sei, più tardi soli tre anni avea militato in siffatto corpo (Ulp. *fr.* 3, 5), e sembra rilevarsi dalla celebre tavola capitolina che mentre militavano ancora, già ne godevano i vantaggi materiali, essendo in quel monumento notati coloro, i quali dopo un servizio triennale partecipavano alle pubbliche distribuzioni di grano (Henzen 6752); cf. i nn. 4 e 14 dell'*appendice.* Malgrado ciò il corpo de' vigili rimase sempre l'infimo fra le coorti stazionate nella capitale: i suoi tribuni e centurioni, in caso di promozione, entravano cogli stessi gradi nelle coorti urbane, poi nelle pretorie, e troviamo eziandio un soldato gregario che, uscito dal

corpo de' vigili, militò fra' pretoriani, per diventar finalmente centurione in una legione (Marini *Arv.* 564; Kellerm. *Vig.* 89). I loro prefetti, secondo la già notata istituzione augustea, erano personaggi di grado equestre, tribuni legionarj i quali o direttamente o per procurature intermedie salivano a tale carica, dalla quale poi ascesero alla prefettura dell' annona ed a quella d'Egitto per terminar la loro carriera come prefetti del pretorio, se pur non ottennero senza gradi intermedj questa dignità, la più elevata cui potesse aspirare un equite romano.

Il corpo de' vigili accennai già prima non essere stato acquartierato in una caserma sola, ma distribuito in più luoghi opportuni della città, onde più facilmente mantenervi l'ordine e provveder alla pubblica sicurezza. Per questo scopo le singole coorti avean le caserme separate, chiamate senza fallo *castra* a guisa di quelle de' pretoriani, degli equiti singolari, de' peregrini, de' Misenati e Ravennati, da Dione (55, 26) designate come τείχη. Queste caserme vengono registrate nella *Notitia* e nel *Curiosum urbis* ognuna nella regione relativa; e con fondamento, pare, possiamo supporre che fossero collocate negli stessi posti anticamente occupati dalle stazioni della famiglia pubblica allora deputata a simili servizi, nelle mura cioè ed alle porte della città. Infatti confermano tale sentenza le diligenti ricerche sopra accennate del collega de Rossi: imperocchè le quattro stazioni da lui riconosciute corrispondono al sito di altrettante porte del recinto serviano, di modo che la prima d'esse combini colla porta sanquale, la seconda coll' esquilina, laddove la quarta era posta nella gola aventinense fra le chiese di S.ª Prisca e S. Saba; la quinta nella villa Mattei « ricinta anch'essa dalle mura serviane e prossima al sito,

dove sembra essere stata una porta tuttora incerta ed oscura » (cf. *Ann.* 1858 p. 296 seg. 391 seg.). Arroge quella della coorte terza che il Lanciani crede potersi collocare in vicinanza della porta viminale (*Bull. arch. munic.* 1874 p. 252). La caserma della coorte settima dissi essersi voluta riconoscere negli edifizj escavati vicino a S. Crisogono; opinione rifiutata, a parer mio, dalla menzione del *genius excubitorii* ricorrente in uno de' graffiti ivi tracciati, che difficilmente può credersi posto in altro luogo fuorchè nello stesso corpo di guardia a cui spetta; cf. *append.* n. 13. Vero è che attesta la *Notitia*, essere stata acquartierata nella regione trastiberina la coorte settima, ma sappiamo parimenti ad ogni coorte aver corrisposto due *excubitoria,* uno evidentemente in ciascuna delle regioni da lei tutelate. Laonde non può recar maraviglia il trovar ivi pure un corpo di guardia separato dalla caserma. — Le due regioni poi tutelate dalle singole coorti ragion vuole che siano state confinanti fra loro: e fondato su questa massima il Preller (*Reg.* p. 95) si è ingegnato di definirne la pertinenza relativa. Qui non è il luogo di esaminar le attribuzioni da lui dichiarate; solo siami lecito di proporvi una congettura intorno alla regione congiunta alla decima quarta ossia al Trastevere, congettura sostenuta dalla spiegazione d'uno de'graffiti nuovamente rinvenuti. Il Preller a siffatta regione ha accoppiata quella dell'Aventino, ossia la terza decima, ed infatti questa opinione, tacitamente adottata da' dotti, sembrava abbastanza probabile, benchè non se ne sia recata alcuna prova. Ora però leggiamo in un'epigrafe assai difficile a deciferare le parole seguenti (cf. *append.* n. 55):

cOHOR VII VI*gu*L NIIRON
7 FAVSTINI HARIVS FRVMIINTARI CH· VII VIG
7 FAVSTINI TIIRMIS NIIR
HARIVS PRIMVS

Chiaro si è che il nome *Neron* nel v. 1 non può intendersi se non che per *Neroniana* oppure *Neronianorum*: ma come spiegarlo, mentre i vigili, istituiti da Cesare Augusto, non hanno nulla che far con Nerone, e mentre l'uso de' corpi militari di chiamarsi per mera onorificenza dal nome dell'imperatore regnante non invalse che a' tempi di Caracalla? Lo stesso edifizio poi, in cui vedesi scritto il graffito, non appartiene ad epoca tanto antica. In mezzo a tali difficoltà parmi trovarne la spiegazione nel v. 3, in cui nelle lettere TIIRMIS NIIR è fatta evidentemente menzione delle terme Neroniane: le quali non vedo come possano esser qui nominate se non per indicar esser ivi esistito un posto ossia corpo di guardia della settima coorte de' vigili, forse affidato alla stessa centuria di Faustino. Le terme Neroniane però non erano situate nella regione decima quarta, ma nella nona: giacchè fondate da Nerone (Suet. 12) furono ristaurate da Alessandro, dal quale trassero il posterior nome d'Alessandriane (Cassiod. *chron.* 2 p. 194 Ronc.; Lamprid. *Alex.* 25; cf. Becker *topogr.* p. 685), e con questa denominazione vengono registrate insieme colle terme agrippiane nella regione ridetta. Ora, siccome ogni coorte avea due corpi di guardia, posti nelle due regioni da lei tutelate, così riesce probabile che uno dei due corpi della coorte settima sia stato collocato alle terme alessandriane, le quali a quel tempo chiamavansi ancora neroniane. Il che essendo, non può dubitarsi che la

regione nona non abbia spettato al distretto della settima coorte, mentre la regione decima terza ossia l'Aventino, finora accoppiata colla decima quarta, meglio potrà congiungersi colla dodicesima ossia *piscina publica* affidata alla coorte quarta. Questa abbiamo veduto aver avuto le sue *castra* al disotto della chiesa di S. Saba, dove precisamente debbono aver confinato le regioni dodicesima e decima terza. Se poi un *excubitorium* della coorte settima era posto alle terme neroniane, può ben essere che le centurie destinate a montarvi la guardia talvolta se ne arrogassero puranche il nome.

Il corpo de'vigili abbiamo detto esser stato militarmente organizzato, diviso in coorti e centurie, retto da un prefetto, da tribuni, da centurioni. Anche le cariche minori ossiano quelle de'*principales* sono le medesime che ricorrono tanto nelle legioni, quanto fra'pretoriani e nelle coorti urbane, e i due latercoli matteiani de' vigili ci hanno, particolarmente riguardo ad esse, fornito lume del tutto inaspettato. Ma oltre le cariche veramente militari, le incombenze del servizio de'vigili erano tali da richiedere anche uffizj, di cui nelle altre truppe non havvi traccia. Abbiamo veduto che le pattuglie de' vigili percorrevano la città con ami e picconi, e narra Petronio *(sat.* 78.*)* che nella casa di Trimalchione, rotta la porta, irruppero quei custodienti la vicina regione con acqua e con ascie. Fra gli istrumenti inoltre che servivano per estinguere gli incendj, vengono annoverati *centones*, *siphones*, *perticae*, *scalae* ed altri *(Dig.* 33, 7, 12, 18*)*; nè potevano mancar nelle coorti militi più particolarmente ammaestrati nell'uso di siffatti istrumenti. Perciò troviamo fra' sottoufficiali nominati ne' latercoli celimontani i *siponarii* che dirigevano le trombe,

assistiti probabilmente dagli *aquarii* che invigilavano all'acqua, di cui i primi abbisognavano. Nuovo parimenti nella milizia si è il *carcerarius*, l' uffizio del quale è dichiarato dalla stessa indole di quest'arma, onde è spiegato ugualmente il *quaestionarius* oppure *a quaestionibus praefecti*: e siccome più di ogni altro edificio i bagni erano soggetti ad incendj, ed i magazzeni a' furti, così sarei quasi inclinato a ritener i *balnearii* ed *horrearii* per ufficiali addetti alla custodia di quelli, se non me ne dissuadessero gli *unctores* che mi fanno credere, essere piuttosto anche i *balnearii* sorveglianti di bagni appartenenti alle stesse coorti de' vigili, i magazzeni delle quali erano amministrati e tutelati dagli *horrearii*. Noto in ultimo, ciò che finora non si era ancor saputo, che, come vi erano degli equiti nelle legioni, nelle coorti pretorie ed urbane, e fino in quelle delle truppe ausiliari, così anche parte del corpo de' vigili consisteva in cavalleria: ciò risulta da un graffito, nel quale sembrami non correr alcun dubbio sulla lezione *centuria equestris*, quantunque sia ben noto che ordinariamente i numeri degli equiti non chiamavansi centurie, ma turme (cf. *append.* n. 48). Vero è che non se ne trova menzione ne' latercoli conservatici delle coorti prima e quinta, e che per conseguenza equiti non possono esser stati in tutte le coorti, oppure deve restringersi a tempo limitato la loro esistenza. Un *adiutor centurionis* (*append.* nn. 72. 79), nuovo, per quanto io sappia, nella milizia, trova forse la sua spiegazione nell'arduo servizio che incombeva a' vigili, e pel quale era necessario di dar a' centurioni un assistente oltre il suo luogotenente ossia *optio*.

Ma oltre agli uffizj finora considerati un altro tutto nuovo ce n' è stato rivelato dalle epigrafi graf-

fite che dissi cuoprir le pareti dell'impluvio nel corpo di guardia della settima coorte, quello cioè del *sebaciarius*. La forma della parola ci invita a confrontarla coll'*aquarius*, *balnearius*, *carcerarius*, *horrearius*, *librarius*, *quaestionarius*: dobbiamo cioè riconoscere in lui quello che ha cura delle *sebacia*. Ma ciò non basta a fornirci un' idea chiara riguardo a cotale ufficio, il quale anzi rade volte vien indicato nel modo testè citato, laddove nel maggior numero delle iscrizioni relative non lo troviamo menzionato se non come quello che *sebacia*, o più spesso *sebaciaria fecit*. Leggiamo p. e.: *cohors septima vigilum Antoniniana, centuria Salutaris*, *Cornelius Iucundus sebaciaria fecit mense Februario*, *Leto II et Ceriale cos* (*append.* n. 5), ed in simile guisa numerosi militi dichiarano d'aver fatto *sebaciaria*, più o meno esattamente riferendone la data con l'indicazione dell'anno e del mese, del corpo e della centuria in cui servivano, ed aggiungendo non di rado voti per la salute de' loro commanipuli e ringraziamenti diretti sia ad essi, sia al genio del luogo, cioè dell'*excubitorium* (cf. *append.* n. 13). Siffatte epigrafi poi per la più gran parte sono scritte a guisa di titoletti votivi sopra targhette bislunghe spesso munite delle solite anse a forma di coda di rondine, le quali talvolta contengono voti per la salute del sovrano. Era naturale che, appena venute alla luce, le epigrafi accennate fossero dichiarate per sagre, e, seguendo l'opinione del ch. Visconti, cercai anch' io, quando nell'anno 1867 ne pubblicai nel Bullettino una prima serie (p. 12 segg.), di dimostrarne siffatta indole, ritenendo le *sebaciaria* per illuminazioni a candele di sevo istituite da' soldati in occasioni solenni a testimonianza di ringraziamento oppure di giubilo, sia per motivi privati, sia a causa di esultanza pubblica. Cre-

detti invero d'aver trovato parecchi fatti storici avvenuti contemporaneamente con le immaginate illuminazioni festive, il nome delle quali paragonai colle *luminaria* e *lucernaria* del culto cristiano, mentre l'uso conosciuto delle lampadi, de' lumi, de' cerei sì nelle sacre cerimonie, come in occasioni di pubblica esultanza sembrava rendere quasi certa la mia ipotesi. Il perchè non dubitai allora di togliere per congettura la difficoltà che al mio assunto presentò un titolo (p. 24 n. 25), il quale in luogo del *sebaciaria fecit* segnò la qualificazione di *sebaciarius*. Intanto furono continuati gli scavi, e molte iscrizioni vennero alla luce, che nuove difficoltà opposero alla opinione da me prescelta, la quale infatti non pareva più sostenibile. E qui mi sento in obbligo di nominar il dotto mio collega sig. comm. de Rossi, il quale visitando con me un anno fa il monumento in discorso volle gentilmente palesarmi i suoi pensieri relativi che non potevano non riscuotere il plauso di coloro che si trovavan presenti. Sono infatti in gran parte le esposizioni sue che seguirò nel mio ragionamento. Ed in primo luogo è importante per la quistione nostra osservare che non più una volta sola, ma spesso nelle nuove epigrafi ricorre il nome di *sebaciarius* per quello *qui sebaciaria fecit*, (cf. l' *appendice*), nè può per conseguenza rimuoversi per emendazione: inoltre, mentre ordinariamente i soldati semplicemente notano il mese, in cui fecero le *sebaciaria*, uno di nome non molto chiaro scrive *mile(s) sabaciarius*, aggiungendo *mese suo omnia tuta*, e qualificando in tal guisa lo stesso mese come di sua pertinenza. Sembra adunque certo che qui si tratti di un' incombenza ossia uffizio dato ad un soldato per lo spazio di un mese: e ciò si manifesta non dubbiamente per l' epiteto *suo* che vi fu aggiunto (cf. *append.*

n. 56). Similmente, se un tal Flavius Rogatianus si dice: *sebaciaria fecit mense Maio, scripsi(t) IIII Kal. Iunias* (l. c. n. 60), ne risulta indubitatamente che il servizio abbia durato il mese intiero: e vuole l' analogia che nelle altre epigrafi eziandio la nota del mese non si riferisca alla data dello scrivere, ma indichi tutto il tempo, in cui lo scrivente era impiegato a far le *sebaciaria*. La qual cosa vien messa fuor di qualunque dubbio da un' epigrafe finora rimasta non osservata nell'università romana, secondo la quale un milite *sevaciaria fecit ex Kalendas Iulias in Kalendas Augustas* (*append.* n. 65). Se quest' è vero, è chiaro altresì che non vi può esser punto quistione di cerimonia sacra sia di ringraziamento, sia di esultanza, la quale non poteva mai durar mesi intieri. Si osservi ancora che in molte delle nostre epigrafi havvi la nota già sopra riferita: *omnia tuta*, anch' essa poco adattata a cerimonia sacra, ma che ben conviensi al servizio di pubblica sicurezza prestato dalle coorti de' vigili urbani.

Ma quale era l' incombenza che soleva darsi a' vigili per un mese, e che talvolta poteva anche estendersi a più lungo tempo, oppure sostenersi da taluno sia in compagnia d'un altro (*append.* n. 62), sia a nome di lui (l. c. n. 79; cf. 69)? La soluzione del quesito è difficile, nè saprei rispondervi pienamente: ciò nondimeno troviamo nelle nostre epigrafi alcune particolarità atte a fornirci almeno qualche schiarimento in proposito. Se consideriamo infatti lo stesso nome delle *sebacia* o *sebaciaria*, non può aversi dubbio sulla sua derivazione da *sebum*, *sebaceus;* e ragion vuole che il *sebaciarius* o chi *sebaciaria fecit*, debba mettersi in relazione col sevo, oppure colle candele di sevo. Sappiamo che le pattuglie de' vigili percorrevano di

notte le strade della città, nelle quali pare non fosse ancora usata illuminazione pubblica (cf. Becker *Gallus* 1 p. 120 ed. 2): doveano adunque esser munite di torcie, forse di sevo. Parimenti doveano essere illuminate le loro stazioni e corpi di guardia: e sebbene ciò possa reputarsi strano a' tempi nostri, nondimeno riesce probabile che mensilmente se ne sia conferita la cura ad un soldato, il quale soleva crederla abbastanza importante per segnarne la data nella parete dell'*excubitorium*, ma dall' altro lato anche così molesta che uno se ne dichiara affaticato e domanda che gli sia dato un successore: *lassus sum*, *successore[m date]* (*append.* n. 75). Ci avverte oltracciò un'epigrafe, da me non veduta, ma comunicatami dal ch. C. L. Visconti, che infatti quel servizio si facesse a spese dello stesso sebaciario: *fisco suo* (così deve correggersi) leggesi ivi averle fatte un certo Aufidio Secundino (*append.* n. 70). Quegli poi che dalla principal sua incombenza si qualifica come *sebaciarius*, nello stesso tempo deve aver avuto la cura di tutto ciò che spettava alle illuminazioni, e ciò rilevasi da un' epigrafe (*append.* n. 41), in cui dopo la solita formola qui espressa con *subaciariam* (sic) *tuta fecit*, s'aggiungono le parole *oleu*, *sebacia*, *lucinium*, *lucerna*(*s*), *ad porta*, *ad pompa*. Quel milite adunque, oltre al sevo, avea fornito olio, lucignoli, lucerne, oggetti mentovati puranche in un titoletto frammentato, altra volta da me pubblicato (l. c. n. 22), e che doveano servir *ad portam* e *ad pompas*, quest' ultime da intendersi per le pattuglie notturne anzidette, mentre la porta sarà quella dello stesso corpo di guardia che di notte mostrava forse l' insegna d' una torcia fiammeggiante. Il che rendesi anche più probabile dalla notizia, che in quella vicinanza venne ritrovata la grande fiaccola di

bronzo ora acquistata per il nascente suo museo dalla commissione archeologica municipale. Del resto convien osservare che l' olio anche ad altri usi poteva essere adoperato da' fornitori: imperocchè ad una delle nostre epigrafi è aggiunto *oleum ad caligas*, cioè olio per ingrassare gli stivali (l. c. n. 56). Noterò infine che sebbene i sebaciarii siano militi gregarii, una volta almeno un tesserario sembra abbia avuto quella carica, non sapendo intendere diversamente la epigrafe n. 36 dell' appendice nostra.

Ci resta d' aggiungere due parole sull' età delle iscrizioni, alle quali dobbiamo la conoscenza di un'istituzione così singolare. Fra esse non meno di 25 sono munite di date consolari, e di queste la più antica spetta all' anno 215 (*Laeto et Cereali cos*, n. 5), la più recente al 245 (*Philippo Aug. et Titiano cos*, n. 31). Ricorrono inoltre i consolati del 219 (*Antonino Aug. II et Sacerdote*, nn. 60. 69), 220 (*Antonino Aug. III et Comazonte*, n. 71), 221 (*Grato et Seleuco*, nn. 2. 61. 68. 81), 222 (*Antonino IIII et Alexandro*, nn. 18. 30), 224 (*Claudio Iuliano et Bruttio Crispino*, nn. 26. 73), 225 (*Fusco II et Dextro*, n. 4), 226 (*? Alexandro cos*, n. 79), 227 (*Albino et Maximo*, nn. 8 22. 54), 228 (*Modesto et Probo*, n. 59), 229 (*Alexandro III et Cassio Dione*, nn. 1. 78), 230 (*Agricola et Clemente*, n. 32), 238 (*Pio et Pontiano*, n. 84). 239 (*Gordiano et Aviola*, n. 23). Alcune altre epigrafi, benchè non munite di consolati, mostrano i nomi d'imperatori, come di Macrino (n. 89), Alessandro (nn. 65. 66), Gordiano (n. 41), mentre di parecchie impariamo l'età mediante i cognomi, de' quali fa pompa la coorte de' vigili, chiamandosi ora *Antoniniana* (nn. 62. 82), ora *Severiana* (nn. 3. 7. 24. 35. 37. 53) o *Mamiana Severiana Alexandriana* (n. 11), ora *Gordiana* (n. 90).

Arroge che dei 25 centurioni mentovati ne' graffiti nostri, non meno di 18 per testimonianza d' epigrafi munite di data vengono anch' essi assegnati alla stessa età, vuo' dire a' tempi da Caracalla fino a' Filippi; e buon numero d' iscrizioni anche prive d' altri contrasegni cronologici, per la menzione del centurione relativo riceve una data sufficientemente sicura. Siccome poi in quelle epigrafi meno importanti e non molto numerose che non ci presentano alcuna data cronologica, nulla ci si offre che possa disconvenire all'epoca indicata, così senza tema d' errare potremo limitare ad essa l'età delle epigrafi di cui trattiamo. Lascio ad altri d' esaminare, se lo stesso edifizio, le pareti del quale ne vanno adorne, anch' esso spetti all' età medesima, ricordando solamente che lo stile della pittura secondo le ricerche del Mau (*Bull.* 1874 p. 144) richiama infatti i tempi incirca di Settimio Severo.

APPENDICE.

Aggiungo qui la serie intiera delle iscrizioni graffite sulle pareti dell' impluvio e delle camere attigue dell' *excubitorium* della coorte settima de' vigili, ripetendo per maggior comodo de' lettori quelle da me già pubblicate nel *Bullettino* 1867 p. 13-26, al quale rimandiamoli puranche per quanto spetta all'edifizio stesso, in cui si trovano (cf. p. 8 segg.). Sono quelle epigrafi scritte in majuscole e senza l' uso di nessi o ligature di lettere, circoscritte in gran parte da targhette a guisa de' titoli votivi munite di anse a forma di coda di rondine: il che non può non facilitarne la lettura. Nondimeno lo stato logoro di molte

d'esse, le lettere spesso quasi svanite e la circostanza che non di rado una nuova epigrafe è venuta ad inserirsi fra le righe d'altra scrittavi prima, nonchè le sgraffiature di cui militi oziosi si son divertiti di cuoprire gran parte del muro, – tutto ciò combinavasi a renderne assai penoso l'accurato deciframento (cf. l. c. p. 13). Se ad onta di tali difficoltà sono riuscito ad offrirne una lezione per quanto si può accurata e completa, ne vado debitore ad alcuni dotti nostri colleghi che non hanno risparmiato nè tempo nè fatica per assistermi in quel lavoro, segnatamente a' sigg. Eugenio Bormann ed Otto Hirschfeld, che nel tempo della stessa scoperta m'erano presenti, mentre recentemente il sig. Mau ha ben voluto ajutarmi nel rivederne alcune di lezione meno certa e nel copiar quelle ora esposte nella università romana, che prima non mi era riuscito di esaminare. Rendo parimenti distinti ringraziamenti al ch. cav. C. L. Visconti che gentilmente ha messo a mia disposizione le copie da lui trattene, fra le quali rinvenni più d'una finora rimastami ignota.

Ho distribuito le iscrizioni secondo le pareti, nelle quali sono graffite, affinchè possano ritrovarsi più facilmente da chi desiderasse confrontarle: ma confesso di non averne potuto sempre stabilir l'ubicazione esatta. Nel pubblicare cioè quelle che nell'inverno dell'anno 1867 erano venute alla luce, io avea preferito l'ordine cronologico, negleggendone la collocazione relativa; ma quando tempo fa io voleva rettificar siffatto errore, con gran dispiacere dovetti avvedermi, il deperimento di quelle epigrafi esser progredito a segno di non permetter più di riconoscerne che una parte. Nondimeno spero di non aver sbagliato riguardo al maggior numero di esse.

I. *Iscrizioni graffite sul muro dell' impluvio a sinistra di chi entra.*

1.

IMP · SEVERO · ALEXAND III a. 229.
ET CASSIO DIONE · ITERV COS
CoH VII VIGVLVM SEVERIANE
7 FELICIS sPVRIVS VICTOR
SEBACIARIA FECIT · M ·
FEBR · IOMNIATVTA VoTIS · X
COGIARIV · X AVRIOS

Pubblicato nel *Bull.* 1867 p. 16, 7 — l. 2 il consolato di Severo Alessandro per la terza insieme con Cassio Dione per la seconda volta trovasi mentovato nel *C. I. L.* 3, 5587 = Henzen 5602, e senza nota d'iterazione nel *C. I. L.* l. c. 3510 e 3511 (= Or. 1197). Il primo consolato di Dione, d'anno incerto, leggesi Henzen 5601. — 6. 7 l'opinione altra volta esternata, che, cioè, le *sebaciaria* qui stiano in diretta relazione colle feste quinquennalizie e col congiario ottenuto dall'imperator Alessandro (cf. *Bull.* l. c.), non può sostenersi, dopo che il vero significato di esse sembra esser stato scoperto. — L'asta visibile dinanzi alla parola OMNIA non può esser che una linea casuale. — Sul congiario qui mentovato cf. l. c. p. 28.

2.

IMP [redacted] ALEXAND
RO CAESAre AVCC GRATO ET SeL
EVCO COs METIVS VALENT a. 221.
VOTI INVS MILCoHVIIVIG ANTONINIa VOTXX
X NES/TIBERINI SEBACIARIA
FECIT M IVLIO V X
CL

Pubblicato nel *Bull.* 1867 p. 14, 2.

Nel v. 1 è cancellato il nome d' Elagabalo e vi si leggeva una volta *imp(eratore)* [*aur(elio) antonino et*] *alexandro caesa*[*re*] *augg(ustis)*. Sul titolo d'Augusto conferito a questo, benchè non salito sul trono, cf. l. c. — Differiscono alcun poco le lezioni del ch. Visconti, che nel v. 2 extr. segna SEL, nel v. 3 AEL, nel 4 extr. NIA e nel 6 V T X. Queste ultime lettere forse riferisconsi a'voti decennali, poscia notati al lato dell'epigrafe. — Sul consolato cf. al n. 72.

3.

CoH VII VIG SEVERI ⅁ DIODORI
C · FVLVIVS ROGATIANVS
SEBACIARIA FECIT M̅ IVL IV

Pubblicata nel *Bull.* 1867 p. 20, 11.
1 leggi SEVERI*ana*.

4.

COH · VII · VIG SEVERIANA 7 FAVEN*ti*
NI IVLIVS SATVRNINVS FECIT SE
BACIARIA MENSE AVGVSTO FVSC*o*
II ET DEXTRO CoS SVBCR...... SEVERINO a. 225.
.... OPTIONE OMNIVM
FELICIT .... CoMEATSTIPENDIOR
VM TRIVM IMARTIAS · TR S

Pubblicato l. c. p. 15, 4.

Nel v. 4 dovrà forse leggersi SVB *t*R(*ibuno*). Nel v. 5 non so, perchè altra volta io abbia voluto scrivere *ex*-OPTIONE, mentre vi sta bene la menzione dello stesso *optio*. — Sulle parole *com(m)eat(u) stipendior(um) trium* e la loro relazione colla cittadinanza ottenuta con tre anni di milizia cf. sopra p. 114 e *Bull.* 1867 p. 28. 29. Un altro esempio ne presenta il n. 14. — Il consolato viene

nel medesimo modo mentovato *C. I. L.* 3, 1781; Henzen 7259, senza menzione dell' iterazione *C. I. L.* 3, 1676, 3903; Henzen 5271. Il *cursus honorum* di Destro lo conosciamo dalla lapide Henzen 6503: come *promagister* del collegio de' *quindecimviri s. f.* egli ricorre nell' Or. 1849.

5.

CoH · Vii VI*gul* ANTONInIANA
7 SALVTA*r*IS
CORNELIVS IVCVNDVS SEBAC ·
FECIT MENSE FEBR
LETO II ET CERIALE CoS a. 215.

Pubblicato l. c. p. 13, 1.

I consoli *Laetus II et Cerialis* leggonsi nel *C. I. L.* 3, 1063. 5185, senza la nota dell' iterazione *I. N.* 1451. *Maecio Laeto II et Sulla Ceriale cos.* havvi in questa lapide vaticana:

DEDIC · VII · KAL · OCTOBR
MAECIO · LAETO · II · ET · SVLLA · CERIALE · COS · PER
CVR · R · P · L · EGNATIO · MARCIANO
IIII · VIRIS
Q · VEDIO · SABINIANO
P · SATRENO · PRIMO

6.

L PASSENIVS ROGA
TVS ϕ SEBACI
ARIA FECIT
MENSE · IVN ·

Pubblicato l. c. p. 24, 24.

7.

CoHoR VII VIG
SEVE 7 DIODORI SEBACI
ARIA FEC FALIVS
TVARIVS MENSI MAIO
salvo DOMI*n* NOSTRO

Pubblicato l. c. p. 19, 10.

8.

OCTAVIVS FELIX · MIL · COH · VII
VIGI SEVERIANES · 7 MAXIMI
E SEBACIARIA FECI · ALBINO · II a. 227.
MAXIMO COS MES OCTOBR
FELICITER

Pubblicato l. c. p. 16, 5.

I consoli, mentovati senza nota dell' iterazione nel *C. I. L.* 3, 6150, 1, sono *M. Nummius Albinus* e *M. Laelius Maximus* cf. Borghesi *Bull. nap. n. s.* VII p. 48, *oeuvres* 5 p. 494. — Il significato della lettera E posta nell' ansa destra della targhetta non mi è chiaro.

9.

7 AELI ARRIANI
L · PES · ROG
SEBA M IAN

Pubblicato l. c. p. 22, 19.

10.

7 CRISPINI
DOMITIVS SA
TVRNINVS S*e*BA
CIAR ·

Pubblicato l. c. p. 23, 20.

11.

ΑΥΡЄΛΙΟC ΠΛΟΥΤΑΡ
ΧΟC ΚЄΝΤΥΡΙΑ
....ΚΛΑΝΙ ΧωΤΗC
Βω▮Ιcv ЄCΤΙΜΑΒΙ▮Λ
ΒΙΚΤωΡΙΑ ωΝ ΜΑΜΙCЄΒΗΡΙ
ΑΛЄΖΑΔΡΙΦΗΚΙCЄΒΑ
ΚΙΑΡΙΑ ΜЄCΙ ΜΑRΤΙ
ΟΜΝΑ ΤΟΤΑ

Pubblicato l. c. p. 17, 8.

Leggi: *Aurelius plutar* || *chus centuria* || [*her*]*clani cho*[*r*]*te s* || *e*[*p*]*tima bi*[*gu*]*l* || *um mami(ana) seberi(ana)* || *alexa*[*n*]*dri(ana) feci seba* || *ciaria mesi marti(o)* || *o-mn*[*i*]*a t*[*o*]*ta.* — Sul cognome insolito di *Mamiana* = *Mammaeana* dato alla coorte cf. l. c. p. 18.

12.

SALVIVS DATIVVS
7 DIODORI SEBAC
IARIA FECIT
MENSE AVGVS
SAIVIS CO
MANV PVLIS

Pubblicato l. c. p. 20, 12.

13.

ꟾ · MAXIM · VETTIF
LoRENTINI
SEBACIARIA
FECI · MENSE
IVNIO · GRATASA^G
AGENIo ESCVBITORi
ET CEOMANIPVL
IS · SVIS IN PERPETV
O ·

Pubbl. l. c. p. 21, 17. — Si legga: *(centuria) maxim(i) vetti(us) f* || *lorentin*[*us*] || *sebaciaria* || *feci mense* || *iunio grat*[*i*]*as ag* || *a*[*m*] *genio escubitori* || *et c*[*o*]*manipul* || *is suis in perpetu* || *o*. — Dedussi dalla menzione del genio del corpo di guardia che veramente la scoperta trasteverina non abbia fatto parte della stazione, ma solamente dell'*excubitorium* della coorte relativa: cf. l. c. p. 26.

14.

CABER IΓ ME SEBACIARIVM
7 ARRIANI · IVL · M . . . . .
SEBACIARIA *fecit* M · DEc
. . . . *accepto* COMMEATV
STIPENDIORVM III

Pubbl. l. c. p. 22, 18. — Il v. 1 assai logoro fece una volta parte d' un' altra iscrizione, ma non è privo d' interesse a cagione della rara forma *sebaciarium*. — Intorno a' vv. 4. 5 cf. n. 4.

15.

L PASSE*n*IVS
FAV RO*g*ATVS SE
STE VT VOTIS BACIΛRIΛ FEcit VOTIS XX
X MENSE IVL*i*O
FELIÇITER ꝓ

Pubbl. l. c. p. 23, 23. — Il ch. Visconti dà come superstiti anche le lettere N nella 1, OG e T nella 2, I nella 4 riga. Spetta forse all' a. 229; cf. n. 1.

16.

M.....SSIVS.....INVS SEBAC*i*ARIVS MESE MAIO 7 V*i*CTORIS

Pubbl. l. c. p. 24, 25.

17.

*aur*ELIVS SECVNDVS SEBAC*iaria feci*...

Pubbl l. c. p. 25, 32.

18.

Incisa in una riga nella stretta e ricurva superficie dello zoccolo che forma la parte inferiore delle pareti dell'impluvio, di caratteri assai logori e difficili a leggere.

.... \E ANTONINO *Iiii* AVRELIO ALEXANDRO CAESARE
7 TIBERINI TIIL .... MIVSB... SEBACIARIA FECIT MENSE
IVLIO OMNIATVTAMVS.......... TRA......... a. 222.

Pubblicato l. c. p. 15, 3. — Presi altra volta le lettere \E sul principio per la fine d'un'iscrizione precedente, ma preferisco ora di crederle non AE, ma RE, e di restituire per conseguenza *imperato*RE. — Le lettere finali possono aver appartenuto alla parola *tralatus*.

19.

*domiti*IVS SATVRNINVS

Pubbl. l. c. p. 23, 21.

20.

Nell'angolo superiore destro d'una delle solite targhette:

FABIVS SECVND

Pubbl. l. c. p. 25, 30. — È il principio d'un'epigrafe non continuata.

21.

CALPVRNIVS FORTVNATVS

Pubbl. l. c. p. 25, 31.

22.

ADLVCIR.... AII...... O..F..VMPNVoT XX·C
ADLVCINI V X ALBINO ET MAXIMO COS a. 227.

Pubbl. l. c. p. 16, 6, dove dubitai della giustezza della lezione, ora perfettamente confermata mediante il n. 41. — Su' consoli cf. al n. 8.

II. *Iscrizioni graffite nel muro sinistro a chi dall' impluvio accede alla parte postica della casa.*

23.

Nella parte interna della porta conducente verso la parte postica dell'edifizio, a sinistra di chi entra:

COH VII VIGVLVM 7 FLAMDNGORDIAN *sic*
NO AVGET TAVIOLA CoS *sic* a. 239.
M ANTONIVS A.. NVS
SEBACIARIA FECIT MENSI
IVLIO

Pubblicata da me nel *Bullettino* 1867 p. 21, 15, e recentemente riconfrontata in compagnia del sig. dott. Kaibel. — Il collega di Gordiano nell'anno 239 chiamavasi M' Acilius Aviola (Murat. 361, 1). Il loro consolato trovasi mentovato anche nel *C. I. L.* 3, 827 e 4800 (Or. 2348). — Nel v. 3 credetti di poter supplire M. ANTONIVS *Aurelia*NVS, pensando al vigile ricordato nella Murat. 781, 3 (Vig. 49): ma in seguito di nuova ispezione mi dovetti convincere

che non basta lo spazio per ammettere tante lettere. — Sopra l' iscrizione leggonsi le lettere:

KЄTЄNI
7 BATϹTωP
COH·· VII
KЄ

aldisotto d' essà:

MЄC
MARSЄ7AHC

pubblicate l. c. p. 25.

24.

COH VIIVIÇ SEVERIANE
SIVSMIʟCOH

25.

CHO Q VEIRIVS
VICTORIATVS

26.

CLAVDIO IVLIANO
ET BRVTIO CRISPI II C*os* — a. 224.
7 ARRIANI MARCI*us*
HONORATVS CEB*a*
CIARIA FECIT MENSI
APRILE

Su' consoli cf. quel che dirò al n. 73, ma voglia osservarsi che la nota dell' iterazione qui dal nome di Giuliano

si è trasferita erroneamente a quello del suo collega: giacchè son troppo chiare le lettere per ammettere la facile emendazione di CRISPIIIC in CRISPINO.

27.

Nella parte inferiore della parete a lettere grandi:

....MNOVEMBRES 7 TIPERINI
....NI...AM VI

Si legga: ... *m(ense) novembres* (in luogo di *novembre*) *(centuria) ti[b]erini* cet.

28.

Nella parte superiore della parete, a lettere grandi:

SALVO MACRIN IMP

29.

più in giù:

VSTI RVSTICVS
IIEPNINO

Leggi: *(centuria)* *i*VSTI RVSTICVS: ma le lettere del verso seguente non è chiaro se si debbano congiungere con quelle che precedono, neppure per sè sole sono intelligibili.

30.

Scritto a guisa di targhetta votiva, la cui parte inferiore era però lasciata vuota:

IMP ANTONINO AVG ET AVRELI
OC a 222.

È il consolato dell' a. 222, amministrato dall' imp. M. Aurelio Antonino Aug. (sc. Elagabalo) per la quarta volta, insieme con M. Aurelio Severo Alessandro Cesare: cf. n. 18.

31.

Scritto a caratteri grandi nella parte superiore della parete, fu in quest' estate indarno da me cercata e sembra essere perita:

IMPFHILLIPPOAVGETTITIANOCoS a. 245.
COH VIIVIG FHILLIPPIAN\ VM
7 MARCIANI CECILIVS VICTO*r*
MIL COH EIVSS SEBBACIAR*ia*
F E C I T M M A R T I O S A *lvis*
C O M M A N I P V L I S S V *is*
B O N O S V O E T I N L E G *ii tra*
I A N A R E G A L E X *andrina*
OMNIA TVTA

1 Il consolato di Filippo Aug. e di Titiano ricorre nel *C. I. L.* 3, 2706. 3161. Quest' ultimo credesi dal Borghesi ne' fasti inediti esser il *C. Maesius Aquillius Fabius Titianus c. v.* presso Fabr. 119, 6. Un *Maesius Fabius Titianus c(larissimus) p(uer)* vien mentovato sotto Caracalla nella Fabr. 685, 86; cf. Borghesi *oeuvres* 3 p. 353. — 2 fin. non intendo, che cosa significhino le lettere VM, non potendosi pensare a PHILIPPIAN*or*VM, visto che non solamente i nomi onorifici delle truppe sogliono conferirsi non a' soldati, ma agli stessi corpi, ma che la stessa lineetta visibile fra N e V pare appartenere ad una A. — 4 il soldato che scrisse il titoletto, sembra aver avuto in mente le due forme EIVS*dem* e *S*upra *S*criptae che gli si confusero nell' atto stesso dello scrivere EIVSS. — 7. 8 Cecilio Vittore dalla legione seconda Traiana forte di guarnigione in Alessandria d' Egitto (Dio 55, 24; cf. *C. I. L.* 3, 13; Or. 3456), deve esser stato trasferito nelle coorti

de' vigili. — Tutta l'epigrafe si legga così: *imp(eratore) fhillippo aug(usto) et titiano co(n)s(ulibus)* || *coh(ors) (septima) vig(ulum) fhillippiana um . . . ?* || *(centuria) marciani cecilius victo*[*r*] || *mil(es) coh(ortis) eius*[*d(em)*] *sebbaciar*[*ia*] || *fecit m(ense) martio. sa*[*lvis*] || *commanipulis su*[*is*], || *bono suo et in leg(ione)* [*(secunda) tra*] || *iana reg(ione) alex*[*andrina*] || *omnia tuta.*

32.

Fra le righe dell' iscrizione dell' anno 245 appariscono i versi seguenti:

COH VII VIGILVM 7 SIIVIIRIANI
A*gri*CO*l*A IIT C*l*IITM*e*NTII COS a. 230.
M*ae* N*i*VS RIISTVTVS MACVX *sic videtur*
SIIBACCHARIA *fecit* MIINSII
. . . . OMNIA *t*V*t*A
. . . . RI SA*lvi*S COMMANIPVLIS
MICOS

2 le poche lettere che ho segnate in questa riga, apparivano abbastanza chiare, nè dubito che non vi sia contenuto il consolato dell' a. 230, benchè nel nome di *Clemente* rimanga una *t* fra l' *e* e *m*, se non per avventura voglia ritenersi la prima asta dell' II essere piuttosto L e doversi congiungere l' altra colla T per formarne una II = E. — 3 ho pensato a MIL*(es)* C*(ohortis)* VII. — 6. 7 sulle lettere RI e MICOS non ho da proporre alcuna congettura, a meno che non voglia supporsi MICOS esser piuttosto M II O S, erroneamente posto in luogo di MEIS. — Si ha da leggere adunque: *coh(ors) (septima) vigilum (centuria) severiani* || *a*[*gri*]*co*[*l*]*a et c*[*l*]*em*[*e*]*nte co(n)s(ulibus)* || *m*[*ae ?*]*n*[*i*]*us restutus m*[*il(es) ?*] *c(ohortis) V*[*II ?*] || *sebaccharia* [*fecit*] *mense* || . . . . *omnia* [*t*]*u*[*t*]*a* || . . . . . . *ri sa*[*lvi*]*s commanipulis* || *m*[*e*]*os.* —

I consoli sono *L. Virius Agricola* e *Sex. Catius Clementinus* (*C. I. L.* 3 Dipl. LI = Henzen 5520), il consolato de' quali in modo abbreviato leggesi nel *C. I. L.* 3, 3515. 5647. 5690.

33.

QVARTVS VICIOR

34.

A lettere grandi nella parte superiore della parete:

CHORVII

35.

A lettere assai mal formate:

.....O CoS COH VII VIG SEVERIANE
OS' MI SE*b*ACIARIA M MART

Si legga: . . . . . *o c(on)s(ulibus) coh(ors) (septima) severiane* || . . . . . *os mi(les) se[b]aciaria m(ense) mart(io)*.

36.

A caratteri grandi:

COH VII *vigilum* . . . . *(centuria)*
MARCELLIANI SVACIAM *sic*
FECIT MENsE SEPTEMBRE *sic*
SVB VESSIVS MAXIMVS *sic*
lESSERARIVS SALVIS COM *sic*
MINIPVLIS *sic*

Si noti nel v. 2 la forma SVACIAM, originata da *sebaciam, sabaciam, sevaciam, savaciam* in luogo di *sebacia-*

ria, sabaciaria; e nel v. 6, come sembra, la forma *commi-nipulis.* — 4. 5 siccome difficilmente può ammettersi *sub Vessius* cet. esser qui scritto in luogo di *sub Vessio* cet., mentre non credo che un tesserario possa mentovarsi in questa guisa come ufficiale, così in quelle parole deve nascondersi il gentilizio di Massimo, che come tesserario fece le *sebaciaria.*

37.

COH VII VIG SEVERI/*ana*

38.

COHRT| *vii vig.* . . . .

39.

COH VII V*ig.* . . . .

40.

Scritto a lettere grandi, ma molto irregolari ed assai detrite:

7 PRIMI CAIICILIVS RIIS . IINA . VS
SVTVS VICOMM
FIICITIT I\
VCIASITOVRIAS SCOC

Leggi nel v. 1 *(centuria) primi caecilius res.... na.us,* e nel 3: *fecit.* Il resto mi rimane non intelligibile.

S' aggiunga l' iscrizione seguente:

ICЄTЄN IICTTCO
ICЄTЄN|ΔBΔKO

Sembrano esser lettere greche, il cui significato resta oscuro.

III. *Ivi nella parete a destra.*

41.

Nella parte superiore:

COH VII VIG GORDIANI · D · N

7 MARCELLIANI EGRILII RVFINIANI *sic*
SVBACIARIAM TVtA FECIT
sic OLEVCVRAVRELIVMAGRIPINVMOPTIONE *sic*
SEBACIA
LVCINIVM
LVCERNAS
ADPORTA
ADPOMPAS

SEMPRONIANVS P N

Nel v. 2 *Egrilii Rufiniani* deve esser sbaglio in luogo di *Egrilius Rufinianus*, nome cioè del milite che *sebaciaria fecit*. Parimenti nel v. 4 deve leggersi *cur(ante) Aurelio Agrip[p]ino optione*, la prima volta del resto che questa formola ricorre nelle nostre epigrafi, quantunque equivalente adundipresso al *nomine alicuius* che si trova in altre; cf. n. 79. — Le parole *oleu(m), sebacia* ecc. riferisconsi alle prestazioni, a cui era obbligato evidentemente quello che fece le *sebaciaria;* sulla qual cosa si confronti quanto abbiamo esposto nel discorso preliminare p. 123; vedi anche n. 56.

42.

7 · ARRIANI
M · MARON
IVS · VICToR
SEBAÇ FECIT
MESE MAIO

43.

Nel margine infimo della parte superiore della parete a lettere molto grandi, le prime quattro delle quali però non rimangono ora conservate se non che nella parte superiore:

IVL BALENTINE
VVR

2 non mi riesce intelligibile.

44.

AN
7 · R NIAELIVSI LLENTINVS
SEBACIAR · VSS A SEBACIA
AFECISSEM OC M TIↃEC
VETERANVS N
CNDF/ RVANVS RAA

Sfortunatamente non si può intendere l' intiero senso di questa epigrafe, graffita, come pare, da un milite che in realtà non fece le *sebaciaria*, ma le avrebbe fatte *(fecissem)*, se non ne fosse stato distolto da non so qual impedimento. Nel v. 1 le lettere AN avranno appartenuto al nome di qualche imperatore ossia console, laddove il v. 2 potrà leggersi incirca in questa guisa: *(centuria) satu*R*ni*NI AELIVS PoLLENTINVS. — Nel v. 3 dopo la parola SEBACIAR*i*VS si potrebbe restituire SA*lvis* o SA*lvo*, se quella formola non fosse qui collocata fuori del posto solito. Tutto il resto, meno la parola VETERANVS, resta oscuro.

45.

A lettere grandi:

7 F E C I J
F E L I C I A N V S
S C E N I C V S

La parola *scenicus* potrebbe richiamar alla mente i ludi scenici, fatti da' militi classiarii secondo le note lapidi Or. 2608 (*C. I. L.* 6, 1063. 1064), se non tutte le epigrafi graffite nell' escubitorio trastiberino si riferissero, come pare, alle *sebaciaria*. Le lettere del v. 1 sembrano essere piuttosto *fecti* anzichè *fecit*, quantunque quest'ultima parola vi si debba più probabilmente aspettare.

46.

Oltre le iscrizioni finora riferite leggonsi nella parte superiore della medesima parete le seguenti lettere in parte assai logore, che non sempre possono comporsi in modo da formar parole e sentenze intelligibili:

COH VII

ROGATIANVS
SATACAEA
M*i*LIT CIMII

47.

Nella parte inferiore del medesimo muro:

TERTINIVS IVSTVS SEBACIAR*ia fecit* (vel *rius*)

48.

S·IVLI AEMILIANVS 7 SEBACIARIVS·CENTVRIA EQVES FACTVS

Titoletto importante a cagione dell' *eques* qui per la prima volta mentovato fra' vigili: cf. p. 119.

49.

FELIX F S CAECILVS FELIX SEBARIVS PERFECIT *sic*

Leggi: *felix f(ecit) s(ebaciaria)* cet. — Questo titolo peraltro è molto svanito.

50.

TVLLIVS FORTVNATVS SEBACIARIVS 7 GEMELLINI

51.

A lettere più grandi, ma in parte assai logore:

SEPTIMIVS VICTOR SEBACIARIVS · 7 AVITI ITA

52.

PVBLIVS VERISSIMVS SEBACIARIVS · 7 AVITI

IV. *Nella parete dell' impluvio che sta dirimpetto a chi scende la scala.*

53.

ΜΑΡΚΟC ΑVΛΙΟC
ΟΛΥΜΠΟ ΗVΙΙ
ΒΙΓΟΥΛΩ CЄΒΗ
ΡΙΑΝΑ ΦΗCΗΒΑ
ΚΙΑΡΙΑ ⅄ Ω

Pubblicato da me nel *Bull.* 1867 p. 19, 9: deve leggersi così: Μάρκος Αὔλιος || Ὄλυμπο[ς] *η* VII || *βιγούλω[ν]* *Σεβη* || *ριανὰ φη(κι) σηβα* || *κιάρια*. Si noti l' *η* usata come segno della coorte.

54.

A caratteri maggiori:

ALBINO ET MAXIMO COS a. 227.

Cf. *C. I. L.* 3, 6150.

V. *Nella parete accanto all' edicola.*

55.

..........cOHOR VII VI*gu*L NIIRON
7 FAVSTINI HARIVS FRVMIINTARI CH· VII VIG
7 FAVSTINI THRMIS NIIR
HARIVS PRIMVS

. . . . *c*]*ohor(s) (septima) vi*[*gu*]*l(um) neron(iana?)* || *(centuria) faustini harius frumentari(us)* — *c(o)h(ors) (septima) vig(ulum)* || *(centuria) faustini t(h)ermis ne-r(onianis)* || *harius primus*. Cf. p. 117.

56.

7 PATROILI
Q GNINVS MILE *sic*
OLEVM IN CALIGAS SABACIARIVS SINE QVE RELLA
MESE SVO OMNIA *sic*
TVTA

1 aveva pensato a *Patrocli;* ma siccome conosciamo un centurione della quarta coorte pretoria chiamato *Patroilus* (Or. 3463), così questo nome sembra doversi ammettere anche qui e nei nn. 68. 72. — 2 le prime lettere essendo abbastanza certe, dovremo probabilmente riconoscere in esse prenome *(Quinto)*, nome gentilizio *(Gellio? Gavio?)*, e cognome *(Nino)*. — 3 la forma *sabaciarius* non è che una corruttela del solito *sebaciarius*, della quale troviamo altri esempj. — 4 sulle parole *me(n)se suo* e sulla loro importanza per il giusto intendimento delle *sebaciaria* cf. p. 121 sg. — Il significato delle parole *oleum in caligas* risulta dal confronto del n. 41, nel quale fra le altre cose fornite da uno di questi militi si registra parimente l'olio,

che serviva adunque per lustrare gli stivali di essi, mentre la formola *sine querella* aggiunta dall'altro lato mostra, quanto era gravoso siffatto genere di servizio.

57.

C ϕ IVLIVS · ARGENTIVS ·
SEBACIARIA ϕ M̄ ϕ NOVEMB ϕ FEC ϕ

1 le parole di questo verso sono scritte a caratteri più grandi del resto dell'epigrafe. — 2 leggi M(*ense*).

58.

MARCIVS CRESCES *sic*
7 VALERIANI
SEBACIARIA \N II
CALPVRNIVS VICTOR
SEB

3 la lineetta \ potrebbe ritenersi per l'avvanzo d'un A, leggendo *a*N(*no*) (*secundo*), cioè del suo servizio. — 5 può essere SEB*aciaria fecit*, oppure semplicemente SEB*aciarius*.

59.

MODESTO [ET PRoBO CoSS a. 228.
IVLIVS MAXIMV^{S} 7 DIO^{O}DRI *sic*
SEBACIARIAM FECI M̄ IANVARIVM *sic*
OMNIA TVTA FAVS COSS
RALATVS M̄ DECEMBRE

1 i consoli Modesto e Probo ricorrono, come nella nostra epigrafe, nelle lapidi *C. I. L.* 3, 3412 (Or. 3182). 3524,

mentre più accuratamente Modesto si nota come console per la seconda volta nella medesima opera 3,3490 (Henzen 5303) e 4168 (Or. 1687. 3799); Or. 2328. — 2 leggi DIODORI. — 3 si noti la forma *sebaciariam,* nonchè lo sbaglio *m(ensem) ianuarium* commesso dal milite rozzo, la cui origine barbara potrà forse congetturarsi dal v. 5, nel quale dicesi *tralatus,* cioè trasferito nel corpo più onorato de'vigili, probabilmente da una coorte ausiliare. — 4 s'intenda OMNIA TVTA FAVS*tis* CO*nsulibus*.

60.

COH VII VIG ANTONINIANA 7 SECUNDI
IMP ANTONINO AVG II ET SACERDOTEM COSIOPTIO 7 TITIANVS a. 219.
FLAVIVS · ROGATIANVS MIL COH ET · 7 SS
SEBACIARIA FECIT · MEN MAI /
SCRIPSI IIII KAL IVNIAS TVTA
AGO GRATIAS EMITVLIARIO

L'iscrizione, scritta a caratteri molto trascurati di grandezza diversa, nondimeno leggesi con sufficiente chiarezza in questo modo: *coh(ors) (septima) vig(ilum) antoniniana, (centuria) secundi* || *imp(eratore) antonino aug(usto) (iterum) et sacerdotem* (sic) *co(n)s(ulibus), optio (centuriae) titianus:* || *flavius rogatianus mil(es) coh(ortis) et (centuriae) s(upra) s(criptarum)* || *sebaciaria fecit men(se) mai(o)* || *scripsi (quarto) kal(endas) iunias . tuta .* || *ago gratias emituliario.* — 2 i consoli sono l'imperatore Elagabalo e Q. Tineio Sacerdote, ambedue per la seconda volta (cf. *acta Arval.* a. 218), questo proconsole dell'Asia sotto Caracalla (*C. I. Gr.* 3882 *g*). — Fra le voci *cos* ed *optio* havvi una lineetta verticale, la quale se non è mero sbaglio di chi scrisse, non può ritenersi che per segno d'interpunzione oppure separazione. Si noti puranche che

qui non solo il centurione, ma insieme con lui il suo luogotenente vien menzionato. — 5 la nota del giorno preciso, in cui Rogaziano iscrisse questa cartella, il quale cade pochi giorni prima della fine del mese, in cui dice aver fatto le *sebaciaria,* convien bene con quanto ora sappiamo sulla durata dell' uffizio, di cui si tratta. — 6 la voce *emituliario,* benchè abbastanza assicurata dal confronto del n. 79, ed eccetto le lettere in parte meno chiare ARIO perfettamente certa anche in questa targhetta, finora ha resistito a tutti i tentativi di spiegarla, così miei, come di parecchj distinti filologi da me consultati.

VI. *Nella parete d' un corridojo scavato, ma bentosto riempito di terra che accanto all' edicola conduceva ad un cubiculo posto addietro a questa.*

61.

GRATO ET SELEVCO COS   a. 221.
RVFIVS SEVRINVS   *sic*
ƆAVITI SEBACIΛRIA FECIT
MESE MARTIO

2 corr. SEV*e*RINVS. — Sul consolato cf. al n. 72.

62.

SEGVLIVS MAXIMVS
MILES COH VII VIG
ANTONINIANA 7 SECVNDI
SEBACIARI FECIT MESE   *sic*
DECENBRE CVM ΛELIO
APODEMO COMANPVLO MEO   *sic*

63.

Confesso di non saper deciferare in questa epigrafe che la fine del v. 3, in cui havvi > *secundi*. Parimenti pare che in fine del v. 1 si legga un genetivo, e per conseguenza vi si debba pure supporre il nome d' un centurione.

64.

7 CENSRINI 7 MIMI

leggi CENSoRINI.

VII. *Nella parete d' un cubicolo posto addietro dell' edicola, prima escavato, poscia riempito di terra, perchè minacciava di crollare. Le iscrizioni nn.* 65-68, *tolte dal muro, trovansi ora nell' università nell'auditorio anatomico, quelle nn.* 69. 70 *sono perite.*

65.

COH · VII · VIG IMP SEVERO ALEX
sic ANDro AVG D N 7 ARRNI
AM . . . . SEVACIARI
sic A FECIT EX KALENDAS IVLIAS
IN KAAVGV ʃ OMNIA *tuta* SALVIS
sic NAVITETI

ISTO
LSBRX
ON

2. le lettere del nome del centurione sono abbastanza chiare, e possiamo adunque dichiararlo per ARR*ia*NI, ritenendo le lettere IA sia per ommesse, ossia per congiunte in nesso colle R e N. — 6 anche queste lettere non ammettono dubbio, ma non intendo che cosa vogliano significare. — Parimenti sono sufficientemente chiare le lettere poste nell'ansa della targhetta, nè può dubitarsi se non se O, o IA sia scritto nel v. 1, e se nel v. 2 in luogo della seconda B non vi sia piuttosto scritta un E. Il significato però di siffatte lettere m' è perfettamente oscuro, se non forse le lettere BX nel v. 2 alludono a' voti decennali. — La scritta, del resto, è di somma importanza per l' intelligenza delle stesse *sebaciaria* che qui per la prima volta con espresse parole diconsi aver durato dalle calende d' un mese fino a quelle del mese seguente: cf. p. 122. Nel v. 3 è perito il nome del milite incaricatone

66.

Di caratteri maggiori, in parte assai trascurati:

IMP*er*AT*o*RE CESARE *sic*
MACOAVRELIO SEVERO *sic*
ALEXANDRO COH VII VIG
7 PRIMI AILINVNTI *sic*
NO · SEBACIA FECIT *sic*
MESI IVLI M /XSN
TIA^{o}T^{v}S·NATRE

4 non m' è riuscito di enucleare dalle reliquie delle lettere il nome del milite che fece le *sebaciaria*. — 6. 7 le lettere seguenti la nota del mese, benchè più grandi delle altre, e quantunque sembrino per sè sufficientemente chiare, non danno alcun senso, e pare non dubbioso che vi siano state aggiunte posteriormente.

67.

COH · VII *vig*
MARCVS · *va* LERIVS
SEBACIARIA · FE*cit* . *m*
SEPTEM*bre*

68.

Di caratteri molto maggiori: ha sofferto però assai nell'atto dell' esser tagliata dalla parete:

COH VII VIG · ANT
LNOVELLIVS *c* . *p* ATROILI
LNOVETIVS DAFNVS SEBACIARIAFE
CITMENSE NOVEMBRE
*gra*TO *ET* SELECO *COS B · B · BOTIS* a. 221.
X ET XX *FELICITER*

La copiò il ch. Visconti, quando era ancora intiera nel posto antico: io la confrontai ed ho dato con maiuscoli corsivi le parti ora perite. — Nel v. 2 ripetesi per isbaglio il nome del soldato mentovato nel v. 3 come quello che fece le *sebaciaria*. Sul consolato cf. al n. 72. Le sigle B · B confesso di non saper dichiarare. — Tutto lo scritto si legga così: *coh(ors) (septima) vig(ulum) ant(oniniana),* || *(l. novellius)* [*centuria p*]*atroili* || *l. nove*[*ll ?*]*ius dafnus sebaciaria fe* || *cit mense novembre* || [*gra*]*to et sele(u)co co(n)s(ulibus) b . b (?) botis* || *(decennalibus) et (vicennalibus) feliciter*.

69.

Iscrizione esistita una volta nel corridoio ora ricoperto, posto dietro l'edicola: ora non esiste più.

IMP ANTONINO·
ET SACERDOTEM a. 219.
$\overline{II}$ COS CALPVRNIVS
VICTOR SEBECARIA *sic*
FECIT M APRILE
IN LOCO SVCESSI

Copiata e comunicatami dal ch. Visconti. — Si legga così: *imp(eratore) antonino* || *et sacerdotem* (l. *sacerdote*) || (*iterum*) *co(n)s(ulibus) calpurnius* || *victor sebecaria* (l. *sebaciaria*) || *fecit m(ense) aprile* || *in loco suc(c)essi.* — Sul consolato cf. al n. 60.

70.

Iscrizione incisa in forma di tabella votiva; ora perita:

COH · VII VIGVLVM CENTVR
IAM · CRISPINI SEBACIARIA · FE
MESIS · MARTI V AVFIDVS · SECVN *sic*
NVS · FYSGO SVO *sic*
FIILICISIME INTECRE

Copiata e comunicatami dal sig. cav. Visconti. — Si legga così: *coh(ors) (septima) vigulum, centu* || *riam* (l. *centuria*) *crispini, sebaciaria fe(cit)* || *mesis* (l. *mense*) *martiu* (l. *martio*) *aufid*[*i*]*us secun*[*di*] || *nus fysgo* (l. *fisco*) *suo* || *felicis(s)ime, inte*[*g*]*re.* — È di particolar interesse anche questa iscrizione, attesochè testifica colle parole *fisco suo* che le *sebaciaria* facevansi a spese dello stesso soldato incaricatone: cf. p. 123.

VIII. *Nella parete a destra di chi scende la scala.*

71.

sic IMPANTONIONINO AVG III ET COM*azonte ii cos* a. 220.
L·CORNELIVS IVNIOR MIL COH VII *Vig. antoninian.*
SEBACIARIA · FECIT · *Mense* . . . .
7 VICTORIS · COMANIP*ulo* . . . . *sic*
VABIO PERMITENT*e* . . . . *sic*

Il collega di Elagabalo nel terzo suo consolato, con tutti i suoi nomi chiamato P. Valerius Comazon, vien così appellato nell' iscrizione gabina Or. 3741 : inoltre cf. Murat. 350, 2. 2016, 3; Marini *Arv.* p. 647; Or. 4095, e sul secondo suo cognome *Eutychianus* Borghesi *oeuvres* 3 p. 500. Fu prefetto del pretorio, console due, e prefetto di Roma tre volte (Dio 79, 4). — La formola del v. 5, *permit(t)ente aliquo,* è nuova in questa specie di iscrizioni. Invece di *Vabio* si potrebbe aspettar *Vario* oppure *Fabio:* ma la lezione qui non è dubbiosa.

72.

Targhetta a forma delle votive munita d'anse.

IMPERATORES ANTONINO ET AL SSANRO *sic*

GRATO ET · SECoS · K · IVNIS a. 221.
CELIVS SATVRNINvS SEBACIARIA
FECIT
STEPENDIORVM III CELSO ADIVTORE 7
OPTION · GARGILIVM ROGATIANVM *sic*
RE
SVBTRIBVNO·SE NIANO CENTVRI
ONE PATROILO FELICITER
FELICI

Si legga così: *imperatores* (invece di *imperatoribus*) *antonino et al*[*e*]*ssan*[*d*]*ro,* || *grato et se(leuco) co(n)s(uli-*

bus), k(alendis) iuni(i)s || *celius saturninus sebaciaria* || *fecit* || *stependiorum (trium), celso adiutore (centurionis),* || *option(e) gargilium rogatianum* (così invece di *gargilio rogatiano*) || *sub tribuno sereniano, centuri* || *one patroilo: feliciter* || *felici(ter).* — De'consoli Grato con tutti i nomi chiamasi [*C. Valerius*] *Volt. Gratus Sabinianus C. I. L.* 6, 1529; Borghesi *oeuvres* 3 p. 426, *C. Valerius Sabinianus* Donat. 422, 17. Seleuco dal Borghesi l. c. p. 428 credesi aver avuto i nomi *M. Fabius*, nell' indice consolare di Dione al l. 79 leggendosi M. Φαβιτεαλ Σέλευκος. Nel *C. I. Gr.* 4472 all' incontro trovasi scritto ΟΥ . . . . . ΟΥ ΓΡΑΤΟΥ ΚΑΙ ΟΥ. ΕΤ . . . ΟΥ ΣΕΛΕΥΚΟΥ, onde il Franz voleva far Οὐετιλίου. — 5 che *centurionis* non debba congiungersi coll' *optio* seguente, ma coll' *adiutore* che precede, lo mostra la epigrafe n. 79, nella quale ricorre un tal Pompeio Celso, evidentemente il medesimo personaggio, col titolo di *centurionis adiutor*. Si confronti poi l' iscrizione Renier *I. A.* 131 (Henzen 6608, cf. p. 512), nella quale troviamo menzionati: *princ(ipales) et option(es) coh(ortis) pr(imae)* (sc. legionis III Aug.) *et adiu*[*tores*]. — 8 sul nome del centurione Patroilo cf. al n. 56 .

73.

Targhetta ansata a guisa delle votive, di caratteri più grandi, scritta solamente nella parte superiore:

CLAVDIO IVLIANO
ET CRISPINO COS a. 224.

Sono i consoli *Appius Claudius Iulianus II et C. Bruttius Crispinus* (Henzen 6523; *C. I. Gr.* 6707; Renier *I. A.* 1613; Henzen 5619. 5727). A quello il Borghesi (*oeuvres* 8 p. 529 segg.) riferisce i versi *I. N.* 2617: parimenti vien nominato fra' *viri clarissimi patroni ordinis Canusinorum* (*I. N.* 635, 1, 2) insieme con C. Bruttio

Crispino (1, 14). Il loro consolato vien mentovato *C. I. L.* 3, 1086. 3899, e colla nota dell' iterazione aggiunta al nome di Giuliano l. c. 6224, a quello di Crispino nel nostro n. 26.

74.

Targhetta a caratteri buoni, molto grandi:

D O M I T I
V S

75.

7 FELICIS FVFIVS
GETVLICVS
DICIT LAS
SVS SVM
SVCCESSOREm *date*

Iscrizione assai curiosa a motivo delle ultime parole, la quale, seppure non fosse certo il supplemento del v. 5, nondimeno indicherebbe a sufficenza, quanto fosse gravosa l' incombenza del *sebaciarius,* alla quale non dubito anch' essa voglia alludere.

76.

7 . MARCIANI
7 . SECVNDI

Sono evidentemente due nomi di centurioni scritti senza relazione con altre epigrafi più complete, i quali si leggono al dissopra della grande iscrizione n. 78.

77.

ABCDEFGHIKLMNoPQRSTVXY

È superfluo notare l'uso frequente degli antichi di scrivere l'alfabeto sulle pareti, su' vasi ecc.

78.

Vittoria con palma nella sinistra, che colla destra mette una corona in testa ad un busto ornato di corona radiata postole a destra, rappresentante Severo Alessandro. A sinistra d'essa havvi un busto di donna, probabilmente di Mammaea.

IMP·D·N·ALEXANDRO·$\overline{\mathrm{III}}$ a. 229.
CoS 7 AVLI TERENTIVS
FELIX DEVOTVS NVMINI
EORVM FECI SEBACCI *sic*
ARIA · M · MAIIO *sic*
SALVIS COMMANIPV
LOS *sic*

Le teste de' busti ed il nome d'Alessandro sono cancellati mediante sgraffiature. — Il busto della donna ho creduto di poter riferire con maggior probabilità alla madre anzichè alla moglie dell'imperatore, vista la grande influenza, di cui godeva quella che sappiamo aver quasi partecipato all'impero del figlio, come abbiamo veduto la stessa coorte de' vigili chiamata *Mamiana* dal nome di lei: cf. n. 11.

79.

Tabella avviticchiata da tutte le parti da lineette a guisa di racemi di viti.

ϕ CHO ϕ
VII VIG

IMP · M · AVRELI
O SEVERO ALEXAN
DRO ÇoS a. 226? 229?
OPTIONEPNVMISI
O NEPOTE 7 ADIVTO
RE POMPEIO CELSO 7 VOT XX
7 AVRELIO HERCVLA
VOT X NO RVBRIVS DEXTER
SEBACIARIA FECIT MEN
SE MAIO NOMINE
CLAVDII
NATI
OMNIA TVTA
SALVO EMITVLIARIO
FELICITER

Il consolato d'Alessandro può spettare agli anni 226 e 229: ma mentre nell' a. 226, in luogo de' voti decennali e vicennali, s'aspetterebbe piuttosto la menzione de' quinquennali e decennali, al 229 all'incontro pare oppongasi il fatto che Pompeio Celso *adiutor centurionis* fin dall'anno 221 aveva di già quella medesima funzione (cf. n. 72). Arroge che nel mese di maggio dell'anno 229 un tal Terenzio Felice fece le *sebaciaria* (n. 78), e quantunque talvolta vediamo che taluno dicesi aver fatto le *sebaciaria* insieme con un altro (cf. n. 62), quello però sembra esser stato

sempre il primario in siffatta faccenda, giacchè non troviamo mai che due in memoria di essa abbiano fatto iscrizione in un medesimo mese. Nell' anno peraltro, di cui qui trattiamo, non fu neppure Rubrio Destro il vero *sebaciario* del mese di maggio, ma fece le *sebaciaria* a nome d' un Claudio Fortunato, se ho ben deciferato le lettere assai evanide, in luogo delle quali il Visconti nelle ridette schede esibisce Q. VIDIARI (13. 14). — 16 la lezione EMITVLIARIO confermano, oltre le schede del Visconti che esibiscono O . . . . VLIARIO, l' autopsia degli amici che più d' una volta esaminarono con me l' epigrafe abbastanza ben conservata, ed il confronto del n. 60, in cui leggesi: *ago gratias emituliario.*

80.

Lettere più grandi:

SEXTVS
SEXTVSRVBR*i*VS
I LVADA. .
SIBACIARIV*s*
N SVRVS ·

Questo *Sextus Rubrius* può esser il *Rubrius Dexter* del n. 79, tanto più che il suo nome sta scritto accanto a quell' epigrafe da lui segnata. Potremo allora forse riferirla piuttosto ad un altro mese, nel quale egli abbia fatto le *sebaciaria* in nome proprio, anzichè al medesimo fatto mentovato nella ridetta epigrafe. — 3 le lettere di questo verso sono affatto logore e di significato incerto. — 5 *Natione.*

VIIII. *Iscrizioni, di cui non conosco il sito originario.*

81.

IMPER*atoribus antonino et alexandro caes(are)*
GRATo *et seleuco cos*. . . . .
VS VALEI . . . .
SEBACIARI/ *fecit mense* . . . . . . *an*
TToNIO AEGN . . . .
IVTORETADIV

BONVM SALVIS *Commanipulari*-
BVS OMNIA TVTA

Si confrontino i nn. 72. 79, coll'ajuto de' quali l'epigrafe si potrà restituire incirca in questo modo: *imper[atoribus antonino et alexandro caes(are)]* || *grat[o et seleuco co(n)-s(ulibus)* . . . .] || *us vale[rianus? (ntinus?) miles coh(ortis) (septimae) vigilum]* || *sebaciaria [fecit mense* . . . . *(centurione) an]* || *tonio aegn[atiano(?), optione(?)* . . . .] || *tutore [e]t adiu[tore (centurionis)* . . . . *mihi]* || *bonum salvis c[ommanipulari]* || *bus omnia tuta*.

82.

CoH · VII · VIG · ANTONINIANA
7. AVITI PLANIVS · SATVRNINVS
SEVACIA · TVTA · FECIT · SALVIS·
COMMANVCVLIS · SVIS *sic*
MENSE · AVG · OMNIA · TVTA

4 la forma barbara *commanuculis* ritrovasi anche in lapidi di pretoriani d'epoca recente.

83.

M ANTONIVS A GISVS
SEBACIARIA FECIT
MENSE IVLIO

copiato dal ch. C. L. Visconti.

84.

In un frammento di stucco caduto dal muro:

COH VII VIG
GORDIAN 7 VAL*eri*
EVVSADIVS LEGITIMVS
SEBCIARIA FECIT M*ense*... *sic*
5 *pio e*IPONTIANO CÓS a. 238.
*sa*LVOS

Pubbl. l. c. p. 20, 14.

I consoli cogli stessi nomi *Pio et Pontiano* ricorrono anche nel *C. I. L.* 3, 4812, 4820: chiamansi Pio e Proculo l. c. 3936: *Proculus Pontianus* leggesi Henzen 6058; cf. Borghesi *oeuvres* 8 p. 167 segg. Il primo di essi chiamasi con tutti i suoi nomi *C. Betitius Pius Maximilianus*.

85.

In frammento simile:

CO CF

CVSATESET F
PINFIDEIVS
ICICENTVRIA

Pubbl. l. c. p. 21.26.

86.

In frammento simile:

....

..VIBIVS · REPOST..
*sebaci*ARIVS 7 CE..
..TODERAT..
..VFV..

Pubbl. l. c. p. 24,27.

87.

In frammento simile:

..CO..
..VS · O..
..CVS ZIZ..
..RICVS · VALE..

---

*i*VNIIVS IVLI*anus*
7 *i*VSTINI SEBACIA..
*r*TAM *fecit mense....*

Pubbl. l. c. p. 24, 28.

88.

In altro simile:

IVLIS
LIO
*com*ANVPVLOS
PETILI
MAACVRAF

FLAV
M I

Pubbl. l. c. p. 25, 29. — Si sottrae ad ogni tentativo di ristauro, tanto più che appartiene almeno a tre epigrafi diverse.

89.

In altro simile:

IMA*xim*INO AVGVSTO
M^ꟼ^‾ II

Pubbl. l. c. p. 20, 13.

90.

In altro simile:

coh. vii vig VLVGORDIANI*ana*
s EBACIARIAFECI
mense MARTIO

Pubbl. l. c. p. 21, 16.

91.

In tre frammenti simili congiunti fra loro:

IVISS/ \r iOCoS
SEXTVS PAP*iri* VS FELIX S*ebaci*ARIA
sic FECIT T·M·D*ec*EMBRI ETADS...SALBIS
sic COMANPV *lis*

Pubbl. l. c. p. 23, 22.

X. *Nell'edicola.*

92.

Nell'interno dell'edicola a sinistra di chi entra:

XIL E..VTVNAXI·cEbIr CVbITORVM
ETSAGAII VSTACEBATIAVIII
ING VIII VTIS VI
TIVN INAIII OC IEBESTECOĪSVCEPIT
...GINOTAVIT·SAGAIII CVBITORVMVI
ASINAB II

Questa iscrizione, assai difficile a leggere anche alcuni anni fa, è ora quasi intieramente sparita. Tanto più mi sento in obbligo di aggiungere qui la copia trattane dal Bormann qualche tempo, dopochè l'avea copiata io coll'aiuto degli amici.

E ✓Γ✓ΓΙΛΧΙ ⁿEPIΓCVЬIΓ..VM
ETSΛCΛ IISIO GIΛTIΛVIII
INO''ORVIEGE^ ^VI
TIVNCETNΛIII IEFESTECOĪSVCEPIT
VIG NOЬΛVII SΛGΛINCVBITORVMVI
ΛSINABII

Malgrado lo stato infelice, in cui trovasi la iscrizione sopra proposta, essa si riconosce però come un'elenco di cose fornite probabilmente da uno de' militi, e sembra perciò potersi confrontare colle stesse *sebaciaria.*

93.

Nell'edicola a destra di chi entra:

eroe ignudo che nella d. porta la lancia,
nella s. i fasci

OCTAVIANVS

94.

Ivi a sinistra:

WILES

FRAMMENTI DI VASO DI BRONZO TROVATI NEL TIROLO MERIDIONALE.

(Mon. dell' Inst. vol. X tav. VI).

L' I. e R. ginnasio di Bolzano nel Tirolo deve allo zelo del suo già direttore P. Flavian Orgler, oggi conventuale nel monastero dei Francescani in Hall, una piccola raccolta di antichità dei dintorni, della quale lo stesso Orgler ha dato notizia in due programmi scolastici degli anni 1866 [1] e 1871 [2]. Quando nell' autunno 1872 visitai la raccolta, mi parvero specialmente degni di attenzione i frammenti di un vaso di bronzo con figure ed ornati a lavoro d'incavo, che furono rinvenuti nell'anno 1868 presso Moritzing in una proprietà di certo sig. Innerebner nello scavarsi la ghiaia. Il luogo del rinvenimento è situato in un ammasso di pietre a destra della strada postale che conduce a Meran ai piedi del Tschegglberg fra Gries e Moritzing. La maggior parte degli oggetti giacevano sotto una grande pietra, ma senza traccia alcuna di tomba. Ritraggo questi cenni dal secondo programma dell'Orgler, nel quale i frammenti sono descritti non che riprodotti.

Sia lecito tuttavia pubblicarli nuovamente, perchè l'Orgler non ha tentato di restaurare il tutto. Questo tentativo non può neanche farsi in base della sua pubblicazione, poichè in essa non tutti i frammenti sono

[1] 16. *Programm des kk. Gymnasiums zu Bozen* 1866. I. *Archäologische Notizen aus Südtirol von* P. Flavian Orgler.
[2] 21. *Programm des kk. Gymnasiums zu Bozen* 1871. I. *Archäologische Notizen aus Südtirol*, parte seconda, del medesimo autore.

resi di pubblica ragione e di più due di essi (n. 8 e 12) sono riprodotti a rovescio, il disotto essendo posto in alto. I frammenti però bastano completamente a farci ottenere quella forma complessiva che vediamo riprodotta sulla tavola VI dei Monumenti.

Alla gentile mediazione del sig. Zehe, prof. al ginnasio di Bolzano, con l'approvazione della direzione, debbo il temporaneo invio a Vienna di tutti i frammenti, onde fui grandemente ajutato nella ricomposizione sulla nostra tavola. I pezzi originali si trovano ora nuovamente in quella piccola collezione nella biblioteca del ginnasio di Bolzano, la quale possiede in essi non soltanto un documento di nazionale antichità da custodirsi con geloso amore, ma anche un opera importante nella fase attuale della ricerca dell'antica arte italica.

La riunione dei frammenti e la complessiva ristaurazione di essi sulla nostra tavola, la quale con sufficiente distinzione indica per mezzo di linee o piene o punteggiate le parti conservate o supposte, non ha bisogno dell' aggiunta di molti schiarimenti. L'intero ristauro è semplice e, per quanto posso giudicare il mio proprio lavoro, anche perfettamente chiaro.

Il tutto era una così detta secchia ossia cista in bronzo a cordoni. Le pareti del vaso consistevano in una lamina di bronzo verticalmente connessa con orli sovrapposti e fissati per mezzo di bollette. Anche il coperchio consisteva in una lamina di bronzo, e ne è conservato un pezzo (f). Nulla ci rimane del fondo, anche la formazione dell'orlo inferiore non si può più vedere distintamente. Presso Moritzing [1] furono già rinvenuti tre pezzi di manichi simili a quelli che secondo altre

[1] Orgler, nel citato programma dell' anno 1871.

analogie ho qui adottati, destinati come per portare il vaso; non mi fu per altro precisato il luogo ove quei pezzi fossero rinvenuti.

Dalla lamina di bronzo del vaso sono cavate fuori striscie sporgenti a guisa di listelli a fronte rotonda che orizzontalmente paralelli si avvolgono in giro, e con figure ed ornamenti ricavati nella stessa guisa sono riempiti i campi fra questi listelli. I dettagli all'incontro, come p. e. le striscie sopra i vestiti delle figure umane, sono graffite al di fuori. L'orlo superiore della lamina di bronzo è piegato a tondo all'infuori, probabilmente in origine intorno ad un filo. Sotto questo orlo gira una serie di ornati (α), a ragione chiamati da Orgler simili alle così dette pinne gotiche. Di questa striscia di ornati esistono ancora tre frammenti di più di quelli riprodotti sulla nostra tavola. Segue una striscia con una serie di carri a due cavalli (presso Orgler fig. 8 a rovescio) e di figure umane vestite (a). Sarà poi seguita la striscia con i cavalieri (b), e dopo questa, secondo ogni probabilità senza che vi fosse in mezzo altra striscia d'immagini, quella (c) sulla quale singoli cavalli sono condotti con lunghe briglie da uomini che li seguono. Nuovamente sotto questa striscia seguiva quella (d) con animali che somigliano a stambecchi, cervi o caprioli. Una striscia di ornati pendenti (β, presso Orgler fig. 12 a rovescio) chiude la serie di rappresentazioni nella parte inferiore del vaso, sotto la quale la lamina è lasciata liscia. Di questa striscia inferiore di ornati vi sono ancora cinque frammenti, oltre quelli raccolti sulla nostra tavola. Delle striscie propriamente figurate però i frammenti esistenti sono tutti riuniti nella tavola. Della processione che girava sopra il coperchio (f) esiste tuttora un cavallo, un uomo vestito che cammina, un altro cavallo che tira un carro, entro

il quale si veggono tre persone accoccolate, più il frammento della coda di un cavallo ed il frammento del volto di un uomo ai margini delle rotture a destra ed a sinistra. Fra le figure degli animali e degli uomini nelle quattro striscie si veggono qua e là alcuni ornati, fra' quali principalmente quelli conservati in a, b, c sotto il margine superiore, non che l'ornato β, offrono reminiscenze di formazioni di piante.

La tecnica del lavoro ad incavo nel bronzo ha avuto una influenza decisiva anche sullo stile di tutta la parte figurativa. A questo processo tecnico è d'attribuirsi la sorprendente rotondità di moltissime forme. Noto a mo' d'esempio le code dei cavalli in a, b, c, gli ornati in forma di rosette in a, b, c, d, gli ornati in α e β, l'ornato delle corna degli animali in d, anche le aggiunte singolari alle bocche di quasi tutti i cavalli, in altra forma anche degli altri animali, persino i grossi corpi dei cavalieri. Lo stile come la tecnica è « empestico ».

Sul margine superiore ricurvo della secchia si veggono ancora conservate due lettere incise (Orgler fig. 10). Lettere simili si trovano ancora su tre altri margini di vaso trovati insieme con i nostri frammenti, ma non appartenenti al nostro esemplare (Orgler fig. 9 ed 11; sulla nostra tav. 1, 2, 3 secondo l'originale). Questi segni secondo la loro specie e provenienza debbono essere annoverati fra gli avanzi della scrittura etrusco-settentrionale[1]. Quelle che più si accostano ad essi, sono le lettere dei bronzi trovati pure nella medesima contrada: primo in uno dei manichi già innanzi rinvenuti presso Moritzing (Orgler *Programm* 1866, fig. 35;

[1] Th. Mommsen nelle *Mittheil. der antiquar. Gesellschaft in Zürich.* VII. Z., 1853, p. 197 segg.

forse da leggersi *pitame* da destra a' sinistra), poi sul vaso ricco d'iscrizioni della Val di Cembra (Mommsen tav. I, n. 11 A. B.), nei trovati di Caldaro nella Valle dell'Adige, finalmente in uno dei bronzi di Matrai (Genthe *über den etruskischen Tauschhandel nach dem Norden*, Frankfurt 1874 p. 138 seg. n. 72 e 76).

La parte figurativa del nostro vaso rassomiglia perfettamente, come già notò l'Orgler, a quella dei bronzi summenzionati di Matrai [1], e dello specchio di Castelvetro, già a ragione paragonato con questi dal Cavedoni [2]. A spiegare le rappresentazioni si può tutto al più accennare, che vie carrozzabili e carri già prima dell' epoca romana esisterono e furono in uso fino nel cuore delle Alpi [3].

Fra le secchie di bronzo conservateci la più ricca di ornati è quella di Moritzing qui ricostruita, e forse anche quella di Matrai, nel caso cioè che i frammenti ivi ritrovati permettano una simile ricostruzione. Le volute giranti, che nella maggior parte degli esemplari attorniano il vaso l'una accanto all'altra, e nella secchia di Monceau-Laurent (*Revue archéologique* 1873, I, pl. XII, 1) alternano solo con linee obblique punteggiate – alle quali in un esemplare di Hallstadt (l. c. pl. XIII, 8) si aggiungono in alto ed in basso figure di augelli ed ornati circolari –, sono qui divenuti solamente divisioni e circoscrizioni di vere striscie figu-

[1] Giovanelli *le antichità rezio-etrusche scoperte presso Matrai nel maggio* 1845, *Trento* 1845, tav. I, fig. 1-6. Jäger nei *Sitzungsber. der philos.-histor. Klasse der kais. Ak. der Wiss. zu Wien*, 1851, tav. I. II. Cavedoni *Bull. dell' Inst.* 1846 pag. 17 segg., che cerca precisarne il tempo.

[2] *Annali dell' Inst.* 1842, tav. d' agg. H.

[3] Genthe, *etrusk. Tauschhandel nach dem Norden*, Frankfurt 1874, pag. 97.

rative. Se malgrado la diversità locale delle due forme di vaso, come cis- e trans-appennine, e malgrado il diverso uso al quale le vediamo adoprate, è lecito ritenere le ciste principalmente prenestine come una continuazione più recente e trasformata in quanto allo stile delle secchie di bronzo appartenenti ad un periodo più antico dell' arte italica [1], allora dirimpetto alla nostra secchia di Moritzing, come esemplare più recente della forma più antica, sta in primo luogo, come esemplare più antico della forma recente, la cista prenestina di argento pubblicata dallo Schöne, ora nel Museo britannico (*Mon. dell'Inst.* VIII, tav. XXVI 1–3). Con questa cista prenestina si rinvennero ancora dischi di bronzo di quell' antico stile italico, al quale essa non appartiene più, essendo i suoi ornati già completamente sviluppati sotto l'influenza dell'arte orientale dell'Asia occidentale. La secchia di Moritzing sta dirimpetto alla cista prenestina presso a poco come i vasi fittili di Melo già da me pubblicati [2], o come i vasi dipinti probabilmente di Vulci testè pubblicati da Urlichs [3] stanno dirimpetto ai vasi orientalizzanti così detti di Corinto. Questo confronto si giustifica storicamente. Si tratta nelle nostre ricerche dell' arte più

[1] Conestabile *Rapport sur la nécropole étrusque à Marzabotto* nei *Comptes rendus du congrès international d'anthropologie et d'archéologie préhistorique à Bologne,* Bologne 1873 pag. 3 seg. della stampa separata. Zannoni nell' appendice dell' opuscolo di Conestabile *Sovra due dischi in bronzo antico-italici*, Torino 1874, che più innanzi citeremo intieramente.

[2] Lipsia 1872. Noto la rimarchevole conformità delle armi che giacciono come premio fra due atleti sul bronzo di Matrai e fra due guerrieri sopra uno dei vasi di Melo.

[3] Urlichs *Zwei Vasen ältesten Stils. Programm des v. Wagnerschen Kunstinstituts zum 20 Dez.* 1873, Würzburg 1874. Qui appartiene ancho il vaso esistente una volta in Atene (*Mon. dell' Inst.* IX tav. V, 1).

antica greca e della più antica italica di una distinzione fra uno stile più antico indigeno - da chiamarsi secondo la sua natura tessile-empestico - venuto con i popoli dal nord, e fra l'elemento orientale dell'Asia occidentale che sopraffà questo stile[1]. La cista prenestina, la più arcaica nella sua serie, è così completamente orientalizzante da poterci dare in alcuni tratti principali un' idea perfetta dell' ornato del tempio di Salomone, mentre la secchia di Moritzing, la più sviluppata della sua serie, appartiene per la forma, la tecnica e l'ornato a quella maniera artistica più antica, dando però a riconoscere negli ornati simili a piante una piccolissima influenza della maniera venuta da oltre mare. Per rettificare ancora il confronto già proposto si deve

[1] Conze *zur Geschichte der Anfänge griechischer Kunst* I. II. *Sitzungsber. der philos. - histor. Kl. der k. Ak. d. Wiss. zu Wien* 1870 p. 505 segg. 1873 p. 221 segg. Nella *Zeitschrift für oesterreich. Gymnasien* 1873 p. 836 ho proposto il nome di stile tessile-empestico per pronunciarmi intorno al circuito della sua diffusione, la quale non ancora si può sufficientemente circoscrivere, meno definitamente che non si farebbe adottando la denominazione di indo-germanico o antico-europeo. Lo stesso generale apprezzamento è stato fortemente sostenuto dal Conestabile *Sovra due dischi in bronzo antico-italici* ecc. nelle *Memorie della R. Accademia delle scienze di Torino*, serie II, tom. XXVIII, Torino 1874. Sopra un solo punto non posso tacere il mio dubbio: secondo la supposizione del Conestabile gli Etruschi venuti per mare avrebbero trovato presso i più antichi abitatori dell' Italia già esistente lo stile tessile-empestico, oppure come egli lo denomina antico-italico, e lo avrebbero adottato tutto al più imitandolo e di passaggio. Faccio riflettere se non sia meglio il supporre, che gli Etruschi stessi avessero avuto originariamente questo stile come essenza della loro disposizione artistica decorativa. Il che è confermato dalla lunga durata che questo stile ha avuto senza dubbio presso di essi; e ciò diviene vie più probabile se gli Etruschi vennero nella penisola dal nord per la via di terra, ciò che il Conestabile realmente non suppone; io però mi attengo nella quistione sulla « madre di Ecabe » alla opinione del Mommsen (*Röm. Gesch.*[5] I p. 123).

osservare, che la cista prenestina di argento corrisponde perfettamente ai vasi antico-ellenici orientalizzanti, mentre i miei vasi di Melo e quelli pubblicati dal Urlichs sono già molto più decisi nella maniera orientalizzante che non lo sia la secchia di Moritzing. Questa ha appena una piccola traccia del nuovo elemento, quei vasi non hanno che una debole riminiscenza dell'antica maniera.

A me basta per ora di aver ricostruito il monumento e di avergli brevemente assegnato il suo posto nella serie dei monumenti congeneri e nel punto di confine di due periodi. La sua caratteristica come lavoro appunto etrusco settentrionale si potrebbe ancora più largamente sviluppare. Ma però ogni singolo pezzo non deve fornire occasione a moltiplicare le combinazioni le quali quasi nascono spontanee alla vista di ogni frammento. Appunto le secchie di bronzo occupano una parte importante nelle quistioni sulla antica maniera dell' arte italica e la sua relazione col potere artistico di altri popoli dell' antica Europa. Io vedo nella secchia di Moritzing, come dissi, un prodotto della tecnica di bronzo comune agli Italici ed ai loro vicini nordici [1] assai riccamente sviluppato, e che poco risente dell'elemento artistico dell'Asia occidentale. Mi avvicino così alquanto al parere, forse un poco troppo fiducioso, che Bertrand ha dato sopra l' intera classe di queste secchie di bronzo [2]. Deve in oltre essere ponderata la diffusione di singoli esem-

[1] Si confronti ora anche Fr. W. Unger *über den Ursprung der Kenntniss und Bearbeitung des Erzes oder der Bronze in Europa* nelle *Mittheil. aus dem Göttinger anthropolog. Vereine*, *Leipzig* 1873, fascicolo I.

[2] *Revue archéol.* 1873, juin, pl. XII. XIII, pag. 361 segg. Vedi *Revue archéol.* 1873, décembre, p. 363 segg. 1874, avril, p. 209 segg.

plari di tali lavori dall' Italia settentrionale al settentrione transalpino, come Genthe testè nuovamente dimostrò con sana critica [1]. Ma sempre bisogna aver in mente che in queste ricerche si tratta di due cose: della diffusione d'una intera maniera artistica per l'Europa, in che gli Indo-Germani appariscono i duci, quindi del più ricco sviluppo di essa sotto influenze affatto nuove provenienti da oltre mare in Italia ed in ispecie presso gli Etruschi; dall'altra parte del riflusso nell'antichissima esportazione di numerosi singoli fabbricati dall'Italia al settentrione, con che l'Italia già in tempi antichissimi prova la sua posizione centrale nella civilizzazione dell'Europa. Il lavoro di Genthe non ha di mira che questo riflusso, ma non si deve trascurare il fenomeno maggiore e di più rimota antichità per il minore e più vicino a noi.

CONZE.

TESTA DI MARMO

(Mon. dell'Inst. vol. X. tav. VII)

Mi duole di non poter trattare della testa eliotipicamente riprodotta in due figure nella tav. VII dei Monumenti così estesamente, come fuor di dubbio essa lo meriterebbe e come io lo desidererei. Ma dovendo la redazione disporre le tavole in un modo diverso da quello originariamente ideato, colse tale occasione per inserire la nostra tav. VII e così non differire la pubblicazione di questa testa che le parve d'importanza. Non mi resta quindi il tempo per eseguire le osserva-

[1] l. c.; per le secchie v. pag. 21 seg.

zioni necessarie a rintracciare altri monumenti, che offrono forse analogie e perciò anche schiarimenti per la nostra testa; ma soltanto ne accompagnerò la pubblicazione con poche parole, le quali non hanno lo scopo principale di voler istruire, ma quello soltanto d'invitar altri a dare più ampia illustrazione.

La testa in discorso, per quanto si sa, venne alla luce in Roma nel corso degli ultimi anni. La lunghezza del volto è di m. 0,155, ed è scolpita in marmo pentelico, secondo che scrive il sig. Helbig nel *Bullettino* 1874 p. 116. Confesso però di non saper ben conciliare questa sua osservazione colla ulteriore notizia da lui stesso data, che cioè il marmo è notevole per grande trasparenza. Lo stato della conservazione del monumento ben si ravvisa nelle due figure rappresentate nella tavola.

Il sig. Helbig crede primieramente doversi mettere a confronto colla nostra scultura il tipo dell'Apolline Strangford (*Mon. dell'Inst.* VIIII, 4; Brunn, *Berichte der Münchener Akad.* 1872 p. 529 segg.). « Le forme in generale », esso poi dice, « l'acconciatura dei capelli, le orecchia poste molto indietro e molto in alto, mostrano principii di stile arcaico, mentre il trattamento della carnagione è di grande morbidezza e delicatezza, e quello della bocca rivela non il sorriso rigido dei tipi arcaici, ma un'espressione molto dolce ». Perciò il sig. Helbig pone la seguente alternativa: la testa essere o un'opera « di scuola eclettica, che artificialmente mischia elementi di stile arcaico e di libero trattamento », ovvero essa rappresentare « un tipo appartenente ad una direzione artistica vicina al libero sviluppo, che conservando generalmente le forme dei tipi arcaici ha già fatto considerevoli progressi nel lavoro della superficie e nell'espressione fisionomica »; ed è inclinato ad

ammettere quest' ultima modalità, specialmente a motivo della « natività e freschezza della carnagione ».

È vero che l'immagine dell'Apolline Strangford sembra offrire vari punti di confronto; mi rincresce però che in questo momento non ne abbia una copia in gesso per poterne fare un esatto riscontro. Gli Egineti, coi quali il Brunn mette insieme questo Apolline, differiscono dalla testa in quistione, e secondo la reminiscenza dell'originale stesso, che ancor fresca conservo, non sarei disposto ad ammettere una stretta relazione fra l'Apolline Strangford e la nostra testa.

Una certa rassomiglianza esterna, pel modo come sono avvolte le treccie attorno la testa, si presenta nelle teste, delle quali trattò il Conze nelle *Beiträge zur Gesch. d. griech. Plastik* p. 13 segg. Ma una vera affinità non ve la scorgo, neanche con quei tipi, che io misi in relazione con Pasitele.

A giudicare dalla maniera con cui il naso si congiunge alla fronte, e dal contorno dell'osso frontale, dalla finezza di sentimento che si manifesta specialmente nella modellatura della bocca e delle parti ad essa attinenti, dall'impressione che fanno le forme del volto e dal loro carattere in generale, sarei disposto a cercare l'origine della testa nell'arte arcaica e forse nell'arte attica o in altra a questa strettamente affine. Ma che almeno l'esemplare che abbiamo sott'occhio, non venne lavorato in quest'epoca, ce lo mostra, come mi sembra, evidentemente il modo col quale sono trattati i capelli e le treccie; nè mi pare probabile che osservando l'originale possa aversi un risultato diverso che dalla vista del gesso, non ostante che quelle parti siano chiaramente danneggiate nella loro superficie.

Farà appena bisogno d'aggiungere, che mentre si hanno così pochi punti d'appoggio col mezzo di con-

fronti, io non oso proporre un nome. Neanch' io so perchè mi viene in bocca il nome di Hermes – nè saprei su che fondare questa denominazione: e perciò anche su questo punto io chiudo con fare appello ai colleghi, ai quali forse potrebbero essere note delle analogie, e poi a' futuri trovamenti.

(tradotto dal tedesco) R. KEKULÉ.

TAZZA RAPPRESENTANTE IL MITO DI FINEO

(Mon. d. Inst. vol. X tav. VIII)

Sulla tavola VIII sono riprodotte le pitture, che adornano i fianchi interni di una tazza a figure nere. La tazza, che apparteneva già alla collezione Feoli, ora si trova nel museo dell'università di Wuerzburg. È descritta dal Brunn nel nostro Bullettino 1865 p. 50 e segg. e da Urlichs *Verzeichniss der Antikensammlung d. Univers. Wuerzburg* Hft III p. 89. Alt. 0,39. Diam. 0,39.

Molto rara è la rappresentazione della prima fascia, ove sono dipinti dalla destra alla sinistra Fineo, i figli di Borea, e le Arpie. Questo mito della liberazione di Fineo dalle Arpie finora sappiamo rappresentato solo in due altre pitture vascolari, la prima pubblicata da Stackelberg *Gräber der Hellenen* tav. 38 (Millingen *Anc. uned. Mon.* pl. XV), la seconda nei *Mon. d. Inst.* III 49.

L'atto è descritto con molta semplicità. Fineo, al disotto coperto dal manto, giace sopra un letto, dinanzi al quale sta un tavolino ed uno sgabello. Verso questo tavolino Fineo ha portate le mani come per prenderne cibi. Il pittore, il quale in generale non si mo-

stra molto esatto, ha ommesso di disegnare i cibi o le suppellettili, anzi non ha neanche finito il disegno delle mani stesse. Fineo non è espressamente indicato nè come re barbaro, nè come vecchio; due lunghe treccie gli scendono dalla testa al petto, e le palpebre chiuse accennano la sua cecità.

Colpa e pena di Fineo: Apollon. Rhod. *Arg.* II 178–193 colle citazioni dello scoliasta, Apollod. I 9,20; *Ann. d. Inst.* 1843 p. 4 e segg.

Tralascio per ora le persone, che stanno attorno al letto, per descrivere la fuga delle Arpie. Sono esse due di numero, e volano in gran fretta verso il mare. Esso è indicato con linea ondeggiante e scendente verso terra; dentro le onde dipinte in color nero si vedono due pesci. Dietro le femmine volano i due figli di Borea, i quali nella sinistra alzata vibrano la spada, mentre stendono la destra per afferrar le fugaci. Boreadi ed Arpie sono alati secondo il costume dell'arte arcaica, cioè con quattro ale alle spalle ed altre più piccole attaccate agli stivali. Anche il corto chitone dei Boreadi, che scende fin'alle coscie, corrisponde perfettamente al costume arcaico, come pure il κρωβύλος raccolto addietro della testa con una tenia. Oltrediciò è a notare, che qui tutti e due sono barbati, mentre nelle altre pitture sono rappresentati senza barba, come nell'arte sviluppata al solito i giovani.

Le Arpie non mostrano veruna traccia di bruttezza o di mostruosa deformità, e con ciò la nostra pittura s' accorda a quella pubblicata da Stackelberg. Anche sul vaso della collezione Jatta le Arpie sono semplici femmine alate, però vi è ben espresso il loro carattere feroce per mezzo del naso adunco e della bocca larga, ciò che certamente vuole indicare la loro rapacità e voracità. Più le avvicinano alle forme d'uccello le de-

scrizioni degli autori, fra i quali vedi Apollon. Rhod. II 188; Vergil. *Aen.* II 216 (virginei volucrum voltus), 217 (uncaeque manus), 233 (pedibus uncis); Valer. Fl. *Argon.* IV 457 (quodque unguibus excidit atris) —, e frai monumenti il conosciuto rilievo sepolcrale di Xanthos, ove nella formazione delle Arpie è invece predominante la forma d'uccello, alla quale sono aggiunti petto, braccia, e testa di donna. Riguardo al vestito c'è da osservare, che nella nostra pittura, la quale anche in ciò conserva costume arcaico, portano il chitone lungo, mentre nelle altre pitture vascolari, che rappresentano lo stile di epoca più avanzata, sono vestite di corto chitone, il quale collo sviluppo dell'arte fu dato a tutti i demoni, che per agilità e velocità si distinguono. Lo scultore del bassorilievo di Xanthos non doveva coprir il corpo d'uccello con un vestito da donna, ed è perciò che ha messo solo delle maniche attorno alle braccia.

Sono aggiunti alle figure i loro nomi. Dinanzi alla prima Arpia comparisce ancor un resto del loro nome

ΑΡΙ

Il primo figlio di Borea è

ΖΗΤΗΣ

Urlichs l. c. (ζ)ΕΤΟΣ' (!). La vernice non si è conservata ugualmente in tutti i punti; bene però si riconoscono le lettere per un certo rilievo, con cui risalgono i punti anticamente coperti dalla vernice. Il secondo è

ΚΑΛΑΙΣ

Urlichs l. c. ΚΑⱢΑΙΣ. La nostra forma del lambda, riconosciuta pure dal Brunn, resta indubitata. Presso

la testa di Fineo Brunn ancora distinse tre lettere del nome Φ...ΕVΣ; ora anche queste sono impiastrate.

Debbo ripetere che attorno al letto di Fineo stanno tre donne. Due gli volgono le spalle rivolgendosi laddove vengono perseguitate le Arpie. Formano un gruppo e sono da considerarsi come sorelle, imperocchè non solo posizione e movimento – esse stendono le braccia coperte dal manto – è uguale a tutte e due, ma pure l'ornamento del chitone e del manto. La prima però tiene un fiore per lo stelo. Questo attributo ci fa ravvisare le Ore, le quali venivano, come si sa, venerate e rappresentate anche in numero di due.

E qual significato avrebbero le Ore presenti al momento, in cui Fineo viene liberato dalle Arpie? Certo risulta dal loro posto e movimento, che sono venute ad intercedere in favore del cieco re. E bene; le Ore agli uomini maturano non solo i frutti ed i fiori, ma portano anche l'adempimento delle speranze [1], ai sofferenti la fine del patimento, la quale idea precisamente è espressa in due conosciuti passi:

Hom. Il. XXI, 450.

'Αλλ' ὅτε δὴ μισθοῖο τέλος πολυγηθέες Ὧραι
ἐξέφερον....

Theocr. XV 103:

Μηνὶ δυωδεκάτῳ μαλακαὶ πόδας ἄγαγον Ὧραι,
βάρδισται μακάρων Ὧραι φίλαι· ἀλλὰ ποθειναί
ἔρχονται πάντεσσι βροτοῖς αἰεί τι φορεῦσαι.

Il pittore introducendo le Ore come le benevole divinità, che portano il beneficio della liberazione lunga-

[1] Cf. la Speranza dei Romani.

mente desiderata, ha innestato nella secca descrizione del fatto un tratto sommamente poetico, che non trova confronto nella rappresentanza del vaso Jatta, ove con certa realtà sono dipinti numerosi Argonauti, i quali per caso sembrano venuti in quei luoghi ed ora in ricompensa del beneficio avuto dai figli di Borea aspettano, che il re l'instruisca sopra i pericoli del Ponto Eussino. Come nella nostra pittura ed in quella pubblicata da Stackelberg niente indica una relazione mitologica della liberazione di Fineo col viaggio degli Argonauti, così pare sia stato anche nelle due arcaiche rappresentanze, descritte da Pausania III 18,8 (Κάλαϊς δὲ καὶ Ζήτης τὰς Ἁρπυίας Φινέως ἀπελαύνουσιν) V 17,4 (Φινεύς τε ὁ Θρᾷξ ἐστί, καὶ οἱ παῖδες οἱ Βορέου τὰς Ἁρπυίας ἀπ' αὐτοῦ διώκουσιν) con parole, che fanno supporre sole le persone necessarie. E riguardo alla nostra pittura, che pure esclude gli Argonauti, diventa sempre più probabile, che il mito di Fineo insieme coi figli di Borea fosse relativamente tardi aggregato al mito di Giasone.

Il nome delle Ore posto dal pittore vicino alla prima (in considerazione dell'attributo la chiamo Θαλλώ), è guastato da ristauri moderni. Brunn lesse HOPAO aggiungendo, che restano alquanto incerte la seconda, terza e quinta lettera; Urlichs HOΛAO. La lettera H la ritengo per aggiunta da mano moderna, imperocchè la vernice è ben diversa dall' antica e la lettera in contrario alle altre rimane senza nessun rialzo dal fondo. La seconda anch' essa ridipinta mi sembra piuttosto un Ω, perchè a basso le curve dell'antica lettera non corrispondono perfettamente coll'O ristaurato. Sotto la tinta poi dell' ultima lettera quasi tutta moderna non vedo verun tratto antico se non una linea verticale sotto la curva destra dell'O. Leggo quindi ΩPAI

La donna, che sta divisa dalle Ore a capo del letto di Fineo ed ha posto la man destra sopra un cuscino, è chiamata

ERIXOΘΩ

Così pure il Brunn. Urlichs (α?)ΓRIAΘ. Non seppi trovare negli autori una relazione precisa di tale donna col mito di Fineo. Però è indubitato, che il pittore l'ha apposta come compagna del cieco, la quale provvede ai di lui bisogni e dev' essere considerata con probabilità qual membro della famiglia, p. e. figlia rimastagli vicina nelle miserie. Sul vaso di Jatta il posto di compagno e provveditore occupa un Trace doriforo.

Sulla seconda fascia vediamo rappresentato il trionfo di Dioniso. La quadriga, che si muove da sinistra a destra, è tirata da due leoni [1] e due cervi domati. La maggior forza di questo dio si manifesta in ciò, ch'egli sa frenare eziandio le bestie feroci e rapide delle montagne e loro impone il giogo, cosicchè addimesticate tirano il suo carro. Questa era l'idea del pittore, quando invece di Centauri o animali sacri, che comunemente fanno la quadriga del dio, ha riunito sotto comune giogo leoni e cervi ubbidienti alle redini del padrone. A sinistra di Dioniso (le traccie dell'iscrizione ora sono nascoste sotto ristauri) sulla quadriga sta una donna vestita di manto, Arianna, e perciò abbiamo da considerare la pompa rappresentata come la loro festa nuziale, celebrata nella poesia e nei monumenti. La testa di Dioniso festevolmente è cinta da una tenia. Lascivi Sileni accompagnano il dio. Uno dinnanzi alla qua-

[1] Brunn « un lione, una pantera, e due cervi ». Non posso garantire se il disegno nostro riproduca esattamente la testa della seconda bestia, essendo quel luogo ora coperto da ristauri.

driga si riempie la patera di acqua (se non nell'idea del pittore di vino), che sbocca da una fontana, alla cui parete costrutta di pietre quadrate è attaccata la solita testa di lione con sottoposta vasca. Presso la fontana cresce una vite carica di uve. Un secondo Satiro in proporzioni più piccole fa dei salti sul dorso delle bestie, che tirano, tenendosi alle corna d'uno dei cervi. Due altri Sileni nella loro cupidigia s'allontanano da Dioniso per sorprendere tre donne, che nascoste dentro un bosco stanno in atto di bagnarsi. Due hanno già deposto il vestito, la terza lo depone per l'appunto. Il bosco è indicato per mezzo di edera folta e di due palme; il bagno con bacino, che sta per terra. Bene sono ideati questi Sileni: rannicchiati per non farsi vedere prematuramente camminano pian piano a non far rumore colle braccia mosse in modo da poter tenere in equilibrio il peso del corpo. Però malgrado tutta questa precauzione sono già veduti da una delle donne, la quale curiosa ha voltato la testa verso quella parte. E non erano i Sileni, che si sono traditi, ma più probabilmente l'uccello, che vola in aria scovato da essi. Sono pelati ed hanno la coda e le zampe equine; gli esempi di tale formazione tutti appartengono a pitture, che rappresentano lo stile arcaico: cf. il vaso di François coll'iscrizione del loro nome (*Silenoi*).

Fra le due fascie nel centro del vaso è dipinta la testa di un Sileno [1], e l'elemento bacchico è rappresentato anche sulle pareti esterne della tazza, ove Sileni si godono con donne.

La paleografia delle iscrizioni, dice Brunn l. c., segnatamente l'Ω (e come pare anche l'H), e la forma ≤

[1] Urlichs, « testa di Acheloo o Dioniso. » Corna che pare supponga l'Urlichs, non vi sono, soli orecchi.

ci danno un fortissimo sospetto, che l'arcaismo del disegno non sia originale e genuino ma affettato, sospetto che vien confermato eziandio da varie particolarità della seconda pittura. Cioè tutta la scena dei Sileni, che sorprendono le donne, mostra secondo lui un carattere umoristico troppo raffinato da non potersi attribuire ad un'epoca molto antica, ed il naturalismo, con cui sono trattati gli alberi e le piante debbono confermarci nella stessa opinione; cf. lo stesso Brunn *Probleme d. Gesch. d. Vasenm.* p. 16,6.

Dietro le esposte ricerche sulle iscrizioni del vaso l'alfabeto è interamente regolare, ma di epoca più recente dello stile arcaico della pittura. Codesto fatto non lascia alcun dubbio, che qui si tratti di una imitazione. Ma altro è comporsi ed inventarsi la pittura con uno stile non genuino, ed altro riprodurre una pittura copiandola da un'altra. I disegni del nostro vaso portanó tutti i segni di una riproduzione, e questi sono invenzione e composizione perfetta, esecuzione negletta e viziosamente trascurata. L'esecutore non possiede nè lo spirito della composizione nè le forme di essa; altrimenti avrebbe pensato a trattar la sua opera con cura corrispondente. L'esecutore dunque si mostra imitatore dell'originale di un'altro. E questo supposto originale o modello era fatto tutto nel senso e nello stile dell'arte arcaica. Le finezze, le caratteristiche dell'arcaismo il copista, negligente come era, non ha nè voluto nè saputo riprodurcele. Al grande numero dei pittori impiegati nelle fabbriche di vasi era sufficiente aver riprodotto senza difetti troppo sensibili i loro modelli, con che non intendo dire, che nelle fabbriche affatto mancavano quelli, che o da loro stessi componevano i loro quadri o sapevano e studiavano di riprodurre esattamente i loro modelli. La riproduzione

nei monumenti d'arte conservatici secondo il mio parere non è stimata ancora abbastanza, mentre mediante essa si sciolgono certi problemi che altrimenti resterebbero insolubili. I pittori, i quali imitavano o copiavano nella fabbrica da modelli usati, certamente hanno copiato anche delle iscrizioni apposte. Ma per questo lavoro è necessaria cura maggiore per non immischiare dentro l'alfabeto dell'originale le lettere di un altro; così p. e. è molto facile di introdurre in un' iscrizione apposta ad un originale di epoca più antica lettere di epoca più recente, quando chi copia non copia esattamente lettera per lettera, ma si fida talora all' orecchio. Moltissimi errori nelle iscrizioni vascolari in questa maniera benissimo si spiegano; un bel esempio offre un vaso nuovamente pubblicato nei nostri *Monumenti* vol. VIIII tav. LV, *Ann. d. Inst.* p. 106-114. Altri pittori aggiungevano le iscrizioni da sè, come il nostro, sia che non le trovarono sull'originale, sia che per trascuratezza o per risparmiar tempo ripudiavano di copiarle. Di modelli gli industriosi naturalmente avevano un numero tanto più grande quanto più esteso era il loro mercato, e non c'è da meravigliarsi, se un pittore dei tempi posteriori della guerra peloponnesiaca non solo riproduce dei modelli del suo tempo ma anche dei tempi anteriori. Le ragioni, che fanno scegliere al pittore piuttosto questo che un altro modello, possono essere molte: ragioni di mercato, di maggiore durabilità, di minore costo, della qualità o quantità dei colori adoperati, della moda, del gusto. Però con tutto ciò bisogna non dimenticare, che nelle singole epoche sempre prevalevano i modelli della medesima epoca e dovevano prevalere in ogni buono e ricco magazzino, ciò che a noi dà i mezzi di ricostruire nondimeno lo sviluppo stilistico dell'ornamento dei vasi.

Così ho brevemente esposto la mia posizione verso la questione importante discussa dal Brunn (*Probleme d. Gesch. d. Vasenm.*), ed ho spiegato insieme la circostanza, che sul vaso nostro alfabeto e stile non corrispondono. Le osservazioni del Brunn quasi tutte le accetto come giuste, ma non approvo, che a questi pittori da lui venga attribuita una scienza immensa e conoscenza minutissima della composizione e delle forme di tanti stili arcaici. Tanta dottrina difficilmente era pagata dall'arte ceramica. Che sulla questione temporale, la quale Brunn stesso dichiara non ancora sciolta, io non sia del parere del ch. maestro, si spiega dal diverso genere d'imitazioni da me supposto.

A. Flasch

IL RILIEVO DI MANTHEOS DELLA COLLEZIONE PEMBROKE IN WILTONHOUSE

(tav. d'agg. P)

Quando nella scorsa estate io feci disegnare parecchi sarcofaghi nella galleria del sig. conte Pembroke in Wiltonhouse, stimai mio dovere far prendere una nuova copia del famoso rilievo di Mantheos tanto rimarchevole per l'iscrizione quanto sorprendente per lo stile, poichè nè la incisione presso Muratori [1], nè lo schizzo di Ottfredo Müller [2] danno di esso una suf-

[1] Muratori *Novus Thesaurus Inscriptionum* I col. 35 (1739); *Notae Josephi de Bimard la Bastie Baronis montis Seleuci ad marmor scriptura graeca antiquissima, quae βουστροφηδὸν vocabatur, insigne.*

[2] *Amalthea* III p. 43 tav. IV; dietro questa *Denkm. alter Kunst* II tav. I, n. 9. Il testo di Müller anche in *Kleine deutsche Schriften* II p. 604. Non conosco l'incisione del sig. Lyons, mentovata da Müller.

ficiente riproduzione. Dappresso questo nuovo disegno e facendo uso di un calco cartaceo e di una fotografia fatta eseguire da Michaelis, fu ristabilito il disegno della tav. d'agg. P. La lastra di marmo quadra e non circondata da alcuna cornice ha piccole dimensioni. È alta 0,39 larga 0,52 ed erta 4 1|2 centimetri. Il marmo è senza dubbio greco, ma nulla di sicuro posso azzardare in quanto alla sua specie; secondo una notizia di fede sommamente sospetta nel catalogo di Kennedy [1] il rilievo proverrebbe dal Peloponneso. Niun dubbio può esservi intorno al significato della rappresentazione. Un efebo si avvicina a Giove seduto in trono; con lo sguardo abbassato e pieno di rispetto egli immerge le sue mani in un bacino d'acqua lustrale, che doveva esser collocato, secondo le prescrizioni del culto, accanto all'ingresso di ogni santuario; è lecito supporre ch'egli intenda offrire un sacrificio d'incensi sul *thymiaterion* che sorge innanzi il simulacro di Giove [2]. Una iscrizione di forme arcaiche ci apprende, che abbiamo innanzi i nostri occhi un vincitore nel *pentathlon*, il quale ringrazia Giove. Le lettere e la forma di questa iscrizione ci fanno nascere varî dubbî, imperocchè gli elementi di essa, non che la intera iscrizione con lo stile del rilievo sembrano essere fra di loro in contradizione. Dalle osservazioni di Böckh nel *C. I. G.* I n. 34 io qui rilevo soltanto le cose più essenziali.

[1] *A description of the antiquities and curiosities in Wilton-House by James Kennedy*. MDCCLXIX, 4° p. XXVI: *The relievo with the Inscription called Boustrophedon.... was brought out of Peloponnesus*

[2] Così Müller *Kleine Schriften* II p. 605; cf. Overbeck *Kunstmythologie* II p. 169 F, e E. Pinder, *Ueber den Fünfkampf der Hellenen.* — Sul περιρραντήριον o ἀπορραντήριον vedi Bötticher *Tektonik*, libro 4, specialmente p. 40, 48, 51 e 61, e Hermann *Gottesdienstliche Alterthümer* (2ª edizione di Stark) § 19, 4. — Sul *thymiaterion* — non altare, come dicono Müller e Pinder — cf. Bötticher l. c. p. 50 e p. 61 n. 23, e Stephani *Compte-Rendu pour* 1860 p. 30.

L' iscrizione è scritta *βουστροφηδόν* e dovrebbe perciò essere ascritta al sesto secolo a. C. Ma con una data così rimota non va in nessun modo d'accordo la sua forma. La formula *ὁ δεῖνα εὐχαριστεῖ* invece di *ἀνέθηκεν* è inaudita per questa epoca, e cose simili su iscrizioni si riscontrano soltanto nell' epoca ellenistica e romana. Un argomento forse più forte deriva dalla desinenza del genitivo della seconda declinazione, che occorre due volte. Questa iscrizione, come principalmente lo dimostra la forma NIKEI, volendo esser attica, in luogo di OY ci aspetteremmo con sicurezza O, che sopra iscrizioni attiche fino alla 103 Olimpiade [1], esclusivamente appare. Queste contradizioni causarono per tempo la congettura di una falsificazione. Scipione Maffei giunse fino al punto di negare la stessa esistenza del rilievo [2]; Winckelmann però sapeva ch'esso si trovava nella collezione Pembroke. Nella prima edizione della sua *storia dell'arte* egli non azzarda alcun giudizio sopra lo stile dell'opera [3]; più tardi egli osserva, che conoscitori la tenessero per un lavoro moderno [4], il quale ultimo giudizio è decisamente erroneo, come niuno porrà in dubbio, se avrà occasione di vedere l'originale [5]. L' iscrizione all' incontro, sopra la quale

[1] Kirchhoff *Hermes* I p. 19. Il sig. Kirchhoff, al quale feci vedere il calco dell'iscrizione, mi mostrò un'altra particolarità, che aumenta i dubbî sul vero arcaismo di essa. Le linee verticali cioè non hanno uguale larghezza da un'estremità all' altra, ma si ristringono più o meno nella parte inferiore, a guisa di conio, il che non si trova mai in genuine iscrizioni arcaiche in marmo.

[2] Museum Veronense p. CCCCX (1749).

[3] *Werke* (edizione di Dresda) V p. 219 (libro 8 cap. I § 12).

[4] ib. VI I p. 16. (libro 9 cap. I § 17).

[5] Cf., oltre O. Müller., Waagen *Kunstwerke und Künstler in England* II p. 275; Newton *Notes on the sculptures at Wiltonhouse* 1849 n. 48; Conze *Archaeol. Anzeiger* 1864 p. 178*

Böckh non seppe formarsi un giudizio deciso, è stata recentemente dichiarata dal Conze per una moderna aggiunta.

L' accordo delle lettere di questa iscrizione con quelle di un' ara anch' essa collocata nella galleria di Wiltonhouse non era sfuggito neppure a Böckh. Innanzi tutto ambedue hanno commune il ᛋ che come lambda non si trova sopra niun' altra iscrizione greca. Per quanto poi tal circostanza renda sospetta l'una di queste iscrizioni, poco si può concludere da essa, che ambedue siano moderne. All'incontro si dovrà tenere per lo meno altrettanto verosimile, che un falsificatore abbia preso l'una per modello dell'altra. Ora già alcuni indizi esterni accennati anche da Conze parlano decisivamente contro l' autenticità della iscrizione dell' ara, la quale Böckh aveva provato essere compilata da un epigramma d'epoca tarda.

Ciò che mi determina a non condannare, malgrado tutti i dubbî, l' iscrizione scritta *βουστροφηδόν*, si è che non si può provare nè sopra che, nè da chi potrebbe essere stata falsificata. Bimard de la Bastie, il quale per primo (1739) pubblicò il rilievo nel *Thesaurus* del Muratori, dice averne ricevuto il disegno *aliquot abhinc annis* dal P. Montfaucon. A questo era stato da un ignoto viaggiatore affisso alla porta della sua cella, come ce lo riferisce il Maffei (l. c.) il quale aggiunge essere ciò avvenuto, mentre egli stesso dimorava in Parigi (1732-1736). Sul disegno era notato, che la pietra esisteva in Inghilterra, difficilmente altrove, che là, ove trovasi presentemente. Si potrebbe supporre che venisse dall' antica collezione Arundel, messa insieme nel secolo XVII e contenente molte cose veramente greche, una parte della quale fu comprata dall'Earl

of Pembroke [1], se non ci fosse la notizia che innanzi la sua dispersione Henry Earl of Arundel, dietro consiglio del dotto Selden, avesse regalato all' università di Oxford i pezzi che avevano iscrizione [2]. Così per altro è assicurata l' esistenza della iscrizione almeno fin dal 1730 [3]. Poco prima l' unica iscrizione che Bimard sapesse porre a confronto di questa, cioè la famosa iscrizione scritta βουστροφηδόν di Sigeion, era stata pubblicata da Chishull (1721), ma appunto nel lambda molto caratteristico diversifica e porge due volte l'ordinaria forma ⅃. Sarebbe inconcepibile, perchè un falsificatore si fosse scostato dal modello che aveva innanzi di sè; anche la forma del chi, ⊕, non venne presa dal supposto modello. Si è tentati di pensare a Fourmont, che era in Grecia nel 1729; ma non si sa ch'egli portasse dalla Grecia originali, nè l'iscrizione mostra d' altronde le particolarità proprie alle falsificazioni di Fourmont. È poi probabile che i nomi *Mantheos* e *Aithos*, sconosciuti d'altronde, vengano da un falsificatore? Tali considerazioni vietano, come mi sembra, di ritenere per moderna l' iscrizione; ma siccome non può essere neppure arcaica, così non ci resta che ritenerla per un tentativo, fatto però nei tempi antichi, di scrivere in una maniera già da gran tempo passata in disuso, come ne abbiamo un esempio in quelle di Erode Attico.

Con l' iscrizione dovrebbe essere arcaizzante anche il rilievo, e di fatto io credo ora, che vi siano per

[1] James Dallaway *Anecdotes of the Arts in England*. London 1800 p. 236 e p. 264.

[2] Ib. p. 235.

[3] Le incisioni di Carey Creed London 1731, 4°, mentovate da Newton, non danno, come mi scrive A. S. Murray, che una scelta delle statue di Wiltonhouse.

ciò indizi sicuri, e che se prima ho riconosciuto con Conze lo stile essere veramente arcaico, la grande cura della esecuzione mi abbia ingannato.

In ogni modo credo si dovrà convenire, che lo stile abbia delle singolarità che non si scontrano sulla via del naturale sviluppo, e che ciò, che forse potè ascriversi alla individualità dello scultore, a migliore ragione possa esser considerato come indizio di una più recente imitazione.

Io annovero fra queste particolarità innanzi tutto la maniera di sedere poco naturale e forzata di Giove, con le gambe troppo contratte e ritirate, in modo che solo le dita dei piedi toccano il suolo. Da parte di un amico mi è stata rammentata la così detta Minerva seduta del tempio di Giove ad Olimpia, nella quale a prima vista si trova qualche cosa di simile. Ma un confronto più vicino fa conoscere una differenza molto istruttiva. Ivi la posizione dei piedi è assolutamente causata dal posto incomodo della rupe scoscesa, nonchè dall'atteggiamento della persona, e la sua rappresentanza è di un'attraente ingenuità; qui invece nulla costringeva ad una simile maniera di sedere. Invano cercai qualche cosa di simile in opere antiche autentiche; si hanno però delle manifeste analogie in figure di rilievi arcaizzanti, le quali incedono quasi sempre alte sulle punte delle dita.

Assai rimarchevole è la testa, della cui forma alquanto barbarica non può, come crede Conze, essere incolpato quello che ritoccò il rilievo. Se veramente è stato ritoccato, ciò dev'essere stato fatto in maniera assai discreta; poichè, come riconobbe anche Michaelis, con il quale ho esaminato nello scorso autunno un'altra volta l'originale, l'antica superficie è quasi da per tutto visibile, ed i contorni, se sono stati toc–

cati d'un acuto scarpello, non ne sono però essenzialmente alterati. È incredibile come meschinamente sia eseguita la chioma, la quale è messa in alto da una fettuccia abbastanza larga e visibile dietro alla testa, mentre in alto si scorge ancora qualche cosa che somiglia ad un *krobylos* mal eseguito. La cura e la precisione, con cui l'arte arcaica soleva formare appunto la chioma, qui manca interamente. Riceviamo l'impressione, come se un artista abbia superficialmente e male imitato qualche cosa che più non capiva. L'occhio ha nell'originale e nel calco, che io ho situato in diverse luci, la posizione e forma assai bizzarra che si vede raffigurata nella tavola. Sorprendente è anche la barba, la quale veramente non è cuneiforme, ma in essa una punta esce fuori come una lingua, imperocchè le linee di contorno si avvicinano subitaneamente scendendo dall'orecchio e dal labro inferiore con una curva troppo spiacevolmente marcata. Questa predilezione per linee curvate si rivela da per tutto, principalmente anche nell'*himation* posto come d'ordinario. In luogo di avvicinarsi ad una rappresentazione fedele, secondo la natura, che si osserva ovunque cessa la convenzionale e rigida disposizione del panneggiamento, noi vediamo qui pieghe che senza riguardo all'andamento della persona che coprono, senza riguardo se cadono o sono tirate, si muovono in linee convenzionali ed ondulatorie, facendo piuttosto l'impressione di budella che di pieghe. Le dita dei piedi sono nella stessa maniera poco naturalmente curvate e si ha l'impressione come se la molto inorganica unione del bacino del tripode con l'appoggio sia da addebitarsi alla stessa tendenza per le linee gradevolmente incurvate;

[1] *Arch. Ztg N. F.* vol. VI p. 30.

anche il sorprendente tratto curvato del χ mi sembra spiegarsi molto semplicemente con la supposizione, che l'artista, il quale lavorava il rilievo, incidesse anche l'iscrizione.

È per sè stesso chiaro che buoni modelli antichi abbiano servito principalmente per scolpire l'efebo [1], e siano stati utilizzati anche per il Giove, nè si può negare, che l'artista abbia saputo molto bene riprodurre la maniera del rilievo molto basso sì, ma nondimeno modellato con morbidezza. Durezze non necessarie si scontrano, è vero: p. e. mi sembra che in Giove la linea, la quale limitando al disopra le parti molli del ventre descrive all'incirca il quarto di un cerchio, sia marcata con soverchia forza.

Così mi sembra che ragioni non spregevoli militino per il carattere arcaizzante del rilievo, e la circostanza, che sotto questo punto di vista si spieghino le particolarità della iscrizione, aumenta visibilmente la probabilità della nostra congettura. Ove Mantheos abbia vinto, non abbiamo l'ajuto della iscrizione per determinarlo, se non che Olimpia è esclusa, come fu riconosciuto già da molto tempo [2].

F. Matz

---

[1] Michaelis nel rapporto sul suo viaggio archeologico in Inghilterra, da pubblicarsi nell'*Arch. Ztg*, confronta il nostro rilievo col disco di Egina nel Museo di Berlino, pubblicato presso Pinder *Ueber den Fünfkampf der Hellenen*.

[2] Cf. Paus. V 9, 1.

TESA E PIEDE SOPRA UN RILIEVO GRECO

(*Tav. d' agg. Q*).

Il rilievo inciso su tav. d' agg. Q appartiene a quelli, i quali dall' antico possesso dell'Arundel pervennero all' università di Oxford per dono della contessa vedova di Pomfret [1]; ed è ora collocato nelle Taylor-Buildings accanto alla scala. Ha la forma di un timpano con angoli tronchi, lungo m. 2, 10 ed alto m. 0, 65. È circondato da tutti i lati da una cornice larga circa m. 0, 04 ed appena riconoscibile alla linea orizzontale inferiore; la mano sinistra ed una parte del braccio inferiore sono ristaurate forse già nell'antichità [2]. Ai due lati del timpano, distanti dalla cima l' uno cent. 32, l'altro cent. 42 si veggono tuttora i buchi de' perni con i quali il rilievo fu fissato nel muro o nel sasso. Il marmo è sicuramente greco, ma di grana un poco grossa, e arenoso nella superficie alquanto danneggiata. Disgraziatamente la testa dell' uomo nudo, raffigurato fino al petto, ha sofferto di più, ma tuttora è perfettamente manifesto che abbiamo che fare con un' antica opera d'arte greca della prima metà del V secolo a. C. Noi abbiamo innanzi ai nostri occhi quella particolare forma del cranio sufficientemente nota per l'Armodio di Napoli e per la copia Massimi del discobolo di Mirone, la qual forma è appena alterata dalla chioma disposta spianata a guisa

[1] Dallaway *Anecdotes of the arts in England*, London 1800 p. 237.

[2] Lo scienziato inglese a me ignoto, che, dietro mediazione del sig. A. S. Murray, ha esaminato un' altra volta il rilievo, stabilisce che esso sia in questo punto solamente rotto.

di cuffia. Essa scende anche qui dalla parte posteriore del capo, curva assai in avanti, sopra la nuca. Il mento è grosso e sporge fortemente; la bocca, ne' cui angoli il trapano si è troppo approfondato, ha ancora le tracce dell' arcaico sorriso tipico. L' occhio, oggi quasi interamente distrutto, era molto alto ed apparentemente formato di faccia. Il corpo è robusto, e muscoloso, ma modellato senza durezza. I contorni non sono tagliati verticalmente verso il fondo del rilievo, ma mollemente arrotondati. L' altezza del rilievo è di cent. 4 ½.

Il significato della rappresentazione fu già riconosciuto da Chandler, il quale nelle *Marmora Oxoniensia*, pars I tav. LIX n. CLXVI, ne pubblicò un disegno del tutto insufficiente. Ogni popolo, e così anche il greco, determina anticamente le sue misure di lunghezza secondo il corpo umano. La tesa (ὄργυια) è la distanza dalla punta estrema d'una mano all'altra, con le braccia lateralmente stese. È un concetto veramente greco di rappresentare questa misura ed il piede, non in modo astratto con una semplice asta, ma di esprimerlo per mezzo del corpo umano. Se la spiegazione di Chandler è la vera, il rilievo non può aver avuto altra destinazione fuori di quella di servire come norma della misura di lunghezza. Probabilmente era a tale scopo collocato in una piazza pubblica. Lascio a persone competenti nella materia di stabilire in quanto il monumento sia importante per l' antica metrologia. Secondo una misura dovuta recentemente al sig. A. S. Murray il piede ha 11 *inches* (28 cent.) e la distanza delle punte delle dita l' una dall' altra è di 6 *feet* 3 ¼ *inches* (1 m. 91 cent.).

F. Matz

L'INSANIA DI LICURGO PITTURA VASCULARE DEL MUSEO JATTA DI RUVO

(*Tav. d'agg. R*)

Questo vaso che venne fuora dagli scavi di Ruvo nel 1872, oggi fa parte del Museo Jatta[1]. Appena ne fu fatta la scoverta, la comunicai al mio dottissimo amico sig. Enrico Heydemann, oggi professore di archeologia in Halle, e poscia gliene mandai un disegno, in verità molto cattivo, accompagnato da una mia lettera che brevemente dichiarava la pittura. Egli non potè far noto il monumento a cagione del cattivo disegno, però diè notizia al pubblico della sua rappresentazione[2]; tuttavia trovo utile pubblicare questa interessante pittura sugli Annali del nostro Istituto; e per corredarla di un breve testo, mi servirò di quanto scrissi allora al mio dotto amico.

Nel mezzo di una edicola a due colonne, coronata dal fastigio, la quale mi sembra che possa indicare così la porta di una casa, come la casa stessa, vedesi un uomo barbato in piedi, nudo di vesti, tranne la clamide che affibbiata sul petto gli discende lungo le spalle; il quale colla destra eleva una scure a doppio fendente (*bipennis* βουπλήξ), mentre colla sinistra ghermisce al collo un giovine cadutogli ai piedi. Segue infatti, aggruppata con lui, la figura di un giovine imberbe, totalmente nudo, inginocchiato sul pavimento o gradone; il quale in atto supplichevole stringe con ambo le brac-

[1] Altezza del vaso m. 0,41: larghezza periferica 0,89: la forma è quella segnata nel *Catalogo Jatta* tav. II n. 5.
[2] *Archäologische Zeitung* Vol. V. 1872.

cia il ginocchio sinistro dell'uomo testè descritto. Benchè la pittura sia bastantemente maltrattata dal tempo, e il disegno non si raccomandi troppo nè per finitezza, nè per correzione, tuttavia è a confessare che l'artista sia giunto ad ottenère una piena e felice espressione del suo concetto; e l'uomo barbato dai tratti del volto e specialmente dalle linee che ne disegnano gli occhi alquanto ingranditi ed aperti, mostra di essere agitato da quel furore ch'è figlio di una mente non sana. A sinistra di chi guarda il già descritto gruppo, è nel campo un tondo scudo; e poi vedesi un altro uomo barbato con *chitonisco* che tocca appena i ginocchi, tenuto stretto ai fianchi dalla cintura, con torace ornato di rabeschi e pallio che gli pende dalle braccia attraversando le spalle. Ha gambe e piedi nudi, presso i quali è un cane, che mostra quasi di volersi avventare all'uomo armato di scure: il guerriero infine, o cacciatore ch'ei sia, si cuopre il viso in atto di dolore colla mano sinistra e si appalesa piangente; mentre colla destra sostiene due lunghi giavellotti.

Dall'altra parte del gruppo è nel campo una patera con entro ramoscelli di mirto o di alloro; e quindi vedesi una donna spaventata dalla truce scena, verso cui volge lo sguardo atterrito, in atto di allontanarsene. Ella è coperta da lungo chitone, e la *calyptra* covrendole il capo, tranne la faccia, le discende per le spalle e pende da ambe le braccia.

Finalmente dall'angolo del fastigio, o tetto della casa, corrispondente alla colonnina ch'è a destra di chi guarda, si eleva la mezza figura d'una giovine donna, che per disgrazia è stata molto guasta da screpolature avvenute nella verniciatura del vaso. Ella tuttavia lascia chiaramente scorgere il velo piegato in arco sulla testa in modo da nasconderla, direi, misteriosamente,

e involgerla come nel segreto. Sulla testa pare che abbia la *mitella;* ma per quanto si giunge facilmente a sospettare che nelle sue mani fu messa dal pittore qualche cosa, che la caratterizzasse, tanto ormai sarebbe difficile il volere determinare qual sia.

Dopo questa descrizione è facile il conoscere che il nostro vaso ci offre l'insania di Licurgo, molte volte trattata dai vasculari pittori, tuttavia con tal novità di circostanze, da rendere, s'io non m'inganno, non al tutto privo d'interesse questo nuovo dipinto uscito dalla necropoli di Ruvo. Senza incorrere in ripetizioni inutili, le autorità degli antichi scrittori e i principali monumenti riguardanti il mito di Licurgo possono vedersi raccolti dal Roulez nelle pubblicazioni dell' Istituto [1]. Che l'uomo armato di scure sia Licurgo, mel consiglia a credere non meno la stessa bipenne [2], che il truce volto e la clamide, quasi sempre pendente a quella guisa dalle sue spalle nei monumenti a noi pervenuti [3]. Il giovine imberbe cadutogli ai piedi vittima dell' insania paterna, è senza meno il figlio che con Roulez chiamerò Driante. Nei monumenti il fiero re dei Traci ora inveisce contro la moglie, e il figlio accorre ad arrestarne il furore [4]; ora invece ha già ucciso il figlio, quando si avventa alla madre [5]; or alfine assale il figlio e la madre sembra riserbata a un secondo accesso di pazzia [6]; e in tale ultima categoria

[1] *Ann. dell' Ist.* 1845 p. 111 e segg. Agg. *Mon. dell'Ist.* vol. V tav. XXIII. — Cf. Heydemann l. c. nota (3).

[2] *Bipenniferumque Lycurgum* Ovid. *Met.* IV 22. E quasi sempre nei monumenti è armato della caratteristica scure a due tagli.

[3] Cf. *Mon. dell'Ist.* IV 16; V 23; Millingen *V. G.* pl. I.

[4] Cf. Roulez *Ann. dell'Ist.* 1845 pag. 118 nota (5); *Mon.* vol. IV tav. 16.

[5] *Mon. dell'Ist.* vol. V, tav. 23; Millingen l. s. c.

[6] Cf. Roulez l. s. c. nota (6).

parmi che debba mettersi il nostro vaso. Perocchè nella donna, che fugge spaventata, io veggo la regina degli Edoni; e dalla fuga di lei, e dalla paura che l'assale, crederei si possa supporre, che il pittore abbia voluto farci comprendere, come l'insano Licurgo, dopo aver percosso il figlio, non si terrà dall'avventarsi alla madre. Intanto mi trovo già di avere proposta la spiegazione di tre figure del dipinto ruvestino, le quali secondo il mio vedere, rappresenterebbero la famiglia del re dei Traci.

L'altr'uomo barbato, il quale si mostra addolorato per la scena che si compie, lo crederei un personaggio preso sia da lavori scenici fino a noi non pervenuti, sia da qualche celebre opera d'arte ritraente il medesimo soggetto [1]: a ogni modo esso vale ad indicarci un amico o congiunto della famiglia di Licurgo, giunto da caccia o altronde alla casa di lui nel momento della tragica azione. Nè sarei alieno dal pensare che il pittore abbia potuto anche ispirarsi in altre situazioni analoghe escogitate dai poeti, come, ex. gr., nell'*Ercole Furioso* di Euripide, che fece giungere a Tebe l'amico Teseo per essere testimone dolente degli effetti prodotti dalla pazzia dell'eroe [2]. D'altronde l'atteggiamento grave della nostra figura, non meno che le vesti ond'è coperta non permettono di vedere in essa il pedagogo di Driante, il quale in ben altra guisa apparisce nella citata publicazione del vol. V dei *Monumenti dell'Istituto* [3].

Ora venendo alla mezza figura muliebre ch'è sopra

[1] Cf. Pausania I 20.

[2] Eurip. *Herc. fur.* V 1163.

[3] Il ch. Heydemann ha creduto che l'uomo in discorso non sia atteggiato a dolore, ma che si mostri insofferente della vista dell'Erinni ch'egli ha veduta sul tetto. Non nego la probabilità di questa spiegazione.

la casa, in lei non vedo che *Lyssa*, o la rabbiosa mania ispirata da Bacco a Licurgo. Questa personificazione, quanto meno è nuova in simile argomento, tanto più deve rendere probabile la proposta spiegazione della figura [1]. Tuttavia parmi che il nostro pittore abbia più degli altri tenuto d'appresso ai concetti dei poeti nei quali ispirossi. E invero, mentre la personificazione di *Lyssa* potrebbe essere giustificata dal solo fatto, già notato dai dotti, che Euripide la introduce e personifica nella sua favola dell'*Ercole furioso* ad operar l'insania dell'eroe [2], colpisce nel nostro dipinto il confronto che può istituirsi col citato poeta; il quale inoltre può guidarci a comprendere il vero senso di un frammento della *Licurgia* di Eschilo, se lo applichiamo ancora al nostro dipinto. Come ci mostra appunto il nostro vaso, Euripide fà comparire il fantasma di *Lyssa* sopra la casa: φασμ' ὑπὲρ δόμων; ed ha potuto, come il pittore, ispirarsi egli stesso in Eschilo, di cui ecco il frammento:

ἐνθουσιᾷ δὴ δῶμα, βακχεύει στέγη [3]

Il Roulez [4] da questo frammento argomenta che « il

[1] Sul vaso pubblicato dal Millingen *V. G.* pl. I si è creduto vedere *Iris* col βουπλήξ o κέντρον nelle mani (Cf. Roulez. l. c. p. 122 nota 1); mentre nel vaso di Canosa pubblicato da Millin *(Descript. des tombeaux de Canose* pl. XIII) scorgesi *Lyssa* guidata sulla scena da Mercurio, come giustamente osservò Roulez (l. c.). Cf. *Ann. dell'Ist.* 1850 p. 339 e sg. e *Mon.* vol. V tav. 23. Nei lodati monumenti la creduta *Iris* o *Lyssa* è non solo alata, ma caratterizzata da un cerchio luminoso (tranne che nella citata pubblicazione del Millin) e per lo più da serpenti che reca nelle mani. Nella pittura però dei *Mon. dell'Ist.* IV 16 mancano a *Lyssa* le ali ed i serpenti nelle mani, benchè probabilmente ne porti due sul capo.

[2] *Herc. fur.* vv. 817 e seg.

[3] Ahrens *Aeschyli fragm.* 7 p. 178 ed. Didot. Cf. Eurip. *Herc. fur.* v. 905.

[4] *Ann. dell'Istit.* l. c. pag. 120 nota (3).

delirio bacchico era penetrato fin dentro il palazzo del re »; e credesi nel diritto di supporre che « la stessa regina era nel numero dei proseliti del nuovo culto ». Ei però non rende alcuna ragione del perchè questa importante circostanza sarebbe taciuta nelle tradizioni che ci restano del mito di Licurgo, mentre che il medesimo fatto ben è messo in rilievo da quelle che concernono la madre e la moglie di Penteo. Ma il nostro dipinto ci avverte che ben altra interpretazione debba darsi alle parole di Eschilo, il quale ha forse voluto esprimere che il furore o il delirio ispirato da Bacco si era impossessato della casa di Licurgo, non come orgiastica invasione propria dei cultori di quel nume, ma come furia punitrice del re sacrilego. E che Eschilo abbia adoperato il verbo βακχεύειν nel senso traslato, può renderci certi lo stesso Euripide, che nel luogo citato fa dire di *Lyssa* al coro:

οὔποτ' ἀκράντως δόμοισι Λύσσα βακχεύσει [1]

a quella guisa che non sfuggirà a niuno la relazione di concetto che può trovarsi tra il βακχεύει στέγη di Eschilo, il φάσμ' ὑπὲρ δόμων di Euripide e la nostra pittura.

Io lascio intanto ad altri il considerare se da ciò siamo autorizzati ad ammettere nella perduta favola dell'eschilea trilogia la intervenzione di *Lyssa*; o se, lasciandone ad Euripide la originalità del concetto, dobbiam credere piuttosto che il pittore abbia attinto da quest'ultima fonte, applicando al proprio soggetto l'analoga situazione escogitata dal poeta. Resta anche ad altri il vedere se sarà meglio il credere un perso-

[1] *Herc. fur.* 897.

naggio della Licurgia di Eschilo quell'uomo piangente e addolorato del dipinto ruvestino, ovvero se dovrà considerarsi come inventato dal pittore per una imitazione dello stesso Euripide, la cui tragedia per altro parmi abbastanza chiaro ch'egli abbia avuta presente. A ogni modo mi si concederà l'affermare l'importanza del recente vaso di Ruvo, se da esso la filologia nuova luce e nuovi criterii attinger potrebbe per tentare la ricostruzione di una almeno delle perdute eschilee tragedie concernenti Licurgo.

Ove intanto si faccia buona accoglienza alla detta proposta, sarà ancora accertato il luogo dell'azione, che dovrà credersi la reggia di Licurgo o al postutto il davanti di essa [1]. Agevolmente poi si comprenderà il perchè *Lyssa* sembri nel nostro dipinto misteriosamente avvolta nel velo, che piegasi in arco sulla testa di lei, considerando che Euripide la chiama « figlia della Notte » [2]; alla quale genealogia ha fatto allusione senza dubbio il diligente pittore, sostituendo al cerchio luminoso, proprio di *Iris* e di altri demoni della luce, un caratteristico simbolo delle tenebre e della notte. Circa finalmente l'oggetto che la nostra figura ha in mano, in vista dei monumenti innanzi citati, potrebbe pensarsi con ragione ai serpenti, alla face, o al κέντρον; benchè l'attenta osservazione della figura m'induca a dichiararmi a preferenza pei primi. E non paja soverchia quest'ultima considerazione. Il velo che involge *Lyssa*, può tenersi come simbolica espressione delle tenebre, ch'ella diffonde nella mente di Licurgo: nè altro significato parmi che meriti il κέντρον che ci mostrano altri monumenti nelle mani di lei o d'*Iris*. Perciocchè

[1] Cf. Roulez *Ann. dell'Ist.* 1845 p. 117 nota 1.
[2] Eurip. *Herc. fur.* v. 822, 844.

questo strumento adatto a potere privare altrui del natural lume degli occhi, diventa un simbolico ed artistico ritrovato per dinotare l'accecamento morale che produrrà la mania: non essendo verosimile che i pittori si sieno riportati alla omerica tradizione [1], quando costantemente rappresentano fatti che in quella non sono.

La parte postica del nostro vaso rappresenta due Satiri con otri sulle spalle, e in mezzo ad essi un giovane armato di tirso, che potrebbe credersi lo stesso Dioniso. Quanto questa bacchica scena possa collegarsi colla proposta spiegazione dell'anteriore dipinto, non v'è bisogno di mie parole per vederlo.

G. Jatta

TALIA
FIGULINA DELLA COLLEZIONE LOJODICE DI RUVO

(Tav. d'agg. S)

Nel dichiarare la pittura del bellissimo ariballo del Museo Jatta segnato col numero 1538, ove si rappresenta la sfida di Tamiri con le Muse assistite da Apollo, parvemi il graziosissimo gruppo delle tre donne coi tre Amorini quello di tre Muse, nelle quali riconobbi Urania, Erato e Talia [2]. A confermare quella mia spiegazione non mancai di addurre quante autorità di antichi scrittori allora avea pronte alla memoria, e molte ancora avrei potuto raccoglierne, se avessi creduto necessarie maggiori pruove. Tuttavia debbo confessare che io non ero al tutto contento, e avrei desiderato insieme

[1] Hom. *Il.* VI 139.
[2] Jatta *Catalogo* etc. n. 1538 pag. 856 e ss.

alle citazioni classiche poter citare altresì qualche monumento dell'antichità figurata, il quale dimostrasse che quell'aggruppamento degli Amorini colle Muse non era poi nuovo nel concetto dell'arte e nelle sue rappresentazioni. Crebbe questo mio desiderio quando, pubblicando il Catalogo del Museo Jatta nel 1869, seppi della spiegazione data dal ch. Michaelis al gruppo in discorso, e non potendo allora far di più mi contentai di apporre una postilla a quanto avea scritto sin dal 1859 [1]. Prima intanto che fosse finita la stampa di quel mio volume, mi accorsi un giorno dell'importante figulina del sig. Lojodice, che era fino allora sfuggita al mio sguardo, e che ora vien pubblicata per la prima volta sulla nostra tavola d'aggiunta S [2]. Nelle *giunte* e *correzioni* ne feci cenno nei termini seguenti, i quali qui riproduco, perchè varranno come descrizione del monumento: « A proposito delle tre Muse Urania, Erato e Talia, simboleggiate, come ho creduto, dalla triade degli Amorini, ora alle classiche autorità già raccolte nel testo potrei aggiungere ancora la citazione d'un antico monumento. Nella collezione Lojodice più volte lodata ho avuta ultimamente l'occasione di vedere una statuetta di cretacotta bastantemente importante, che per il luogo in cui stava m'era finora sempre sfuggita allo sguardo. Essa rappresenta una donna con pallio ravvolto alla metà del corpo e pendente dalle braccia, alto ornamento sul capo in forma di *polos* [3], atteggiata a camminare recando nella destra

[1] Jatta loc. cit. pag. 854 ss.

[2] Statuetta di stile piuttosto arcaico e bastantemente rustica, alta circa m. 0,20 e mancante dei piedi e della base.

[3] Nella forma di questo ornamento non parmi che possa ravvisarsi l'ὄγκος di cui parla Polluce (*Onom.* IV 133), acconciatura propria delle maschere tragiche: perocchè l'*oncos* avrebbe dovuto, secondo il citato autore, presentarci la forma della greca lettera Λ; sarà dunque da credere un'*ampyx* largo e lungo. Cf. Jatta *Cat.* n. 406.

una maschera comica, e guidando colla sinistra un Amorino alato. Or chi non vede come nel descritto gruppo possa ravvisarsi Talia al doppio simbolo della maschera e dell'Amore? Bellissima luce si danno a vicenda la nostra grafica scena e questa plastica rappresentazione del sig. Lojodice, la quale ad ogni modo dovrà riputarsi d'un grande interesse archeologico » [1].

Queste cose io scriveva nel 1869, e mi procacciai subito la illustrazione del sig. Michaelis, che attentamente lessi [2], senza aver potuto per altro modificare le mie idee, e continuando a credere improbabile la riunione ideale di Saffo con le Muse pensata da quel dottissimo archeologo. La Venere *Verticordia*, che in qualche modo corrisponde alla Venere celeste o Urania, è stata dal Cavedoni e da altri riconosciuta nelle rappresentazioni che la mostrano con l'Amore poggiante sulle spalle [3]. Ma Talia, l'allegra Musa dei conviti e della commedia, guida a ragione l'Amore per mano a formar con esso l'intrigo e l'intreccio di quelle comiche scene che serviranno a divertire gli spettatori; ma di ciò *sat prata biberunt*. Osserverò solo che nel disegno bastantemente accurato del Michaelis manca però la espressione dei fiori, che l'originale ci presenta sopra la veste di Talia [4].

Lascio ora alla considerazione dei dotti il valutare quanto possa conferire alla spiegazione da me data al gruppo del vaso Jatta questa scoperta della figulina Lojodice. Io sono contento di aver potuto alfine metter

[1] Jatta l. c. pag. 1127.
[2] Michaelis *Thamyris und Sappho. Leipzig* 1865 *mit einer Tafel.*
[3] V. *Ann. dell'Istit.* 1866 pag. 89.
[4] È anche da avvertire che nel disegno publicato dal ch. Michaelis la figura di Tamiri si mostra come fosse priva degli occhi, mentre nell'originale non si vede segno veruno di cecità.

loro sotto gli occhi questo importantissimo confronto; nè devo chiudere queste poche parole senza rendere le più vive azioni di grazia al ch. prof. Kekulé, il quale essendo venuto a studiare un pochino le antichità ruvestine accompagnato da un abile disegnatore, ha realizzato il mio desiderio, facendomi cortese dono del disegno della figulina in discorso, disegno che finora non aveva qui potuto ottenere con quell'esattezza ch'è necessaria per una pubblicazione.

G. Jatta.

GIUNTA

Per riempire la nostra tavola d'aggiunta S, sotto la figura della Musa abbiamo aggiunto due monumentini, di cui si fece già motto nel nostro *Bullettino* di quest'anno p. 87. L'uno si è uno scarabeo trovato nelle vicinanze di Taranto e lavorato in piastra d'oro, sul quale si vede incisa una figura di giovinetta seduta, che colla sinistra alza una corona e nella destra abbassata tiene uno specchio; nel campo si legge l'iscrizione ΔΩΡΟΝ. L'altro è una granata lavorata in forma d'astragalo e perforata, che mostra incisa la figura di un'aquila e sopra le lettere ΥΧΑΚ.

La Direzione.

VASI DI BELLO STILE CON AMAZONI COMBATTENTI A PIEDE

(*Monum. dell' Inst. vol. X tav. VIIII*)

Sulle tante pitture vascolari, che rappresentano il combattimento tra un eroe ed un' Amazone, nissun gruppo è più ovvio di quello, ove il guerriere avvicinatosi a grandi passi è in procinto di ferire la nemica, la quale si è data alla fuga, ma rivolgendo un piede indietro alza l'arma per difendersi. Siffatto gruppo conviene assai bene al carattere del combattimento fra l'eroina e l'eroe, raffigurando cioè la donna come prode guerriera sì, inferiore però all'uomo. Quelle Amazoni, che vanno a cavallo, per lo stesso ajuto, che loro danno i cavalli, possono rimanere al pari degli eroi, ma le altre combattenti a piede colle sole proprie forze in genere non sono capaci se non di difendersi più o meno energicamente contro l'attacco del potente nemico. Anzi si può dire, che sui vasi appartenenti allo sviluppo più alto dell'arte ceramica le Amazoni non corrono quasi mai incontro ai nemici o sono in punto di vincerli, ma che tutte non combattono se non rivolgendosi dalla fuga. Perfino le pitture composte di molte figure fanno vedere soltanto scene dell'argomento indicato, come p. e. in tutti e quattro i gruppi di combattenti raffigurati sul celebre cratere della biblioteca di Parigi (Chabouillet *Cat.* n. 3336 = Millin *Gal. mythol.* CXXXIV n. 497) le donne sono in atto di cedere alla forza superiore degli eroi; lo stesso vale del bel cantaro di Camiro, dove Teseo e Forbante attaccano Andromache e Ales-

sandra [1], e su quel gioiello ceramico portato da Cuma al museo di Napoli (Heydemann Cat. racc. Cum. n. 239 = Fiorelli Vasi rinv. a Cuma tav. 8) fralle sette avversarie degli eroi attici solamente quelle due, che combattono come arcieri, non si sono poste in fuga. È da rilevarsi però, che il concetto, del quale parliamo, non si vede mai riprodotto in maniera identica, ma bene variata nei singoli tratti, come ne fanno prova non solo le ricche composizioni ora mentovate, ma pure quei vasi, i quali non ritraggono che un solo gruppo di combattenti. La più gran parte dei vasi di questa classe finora non si conosceva che per descrizioni o disegni poco sufficienti, onde è che noi essendo incaricati a pubblicarne sulla tavola VIIII dei Monumenti due insigni campioni dipinti in stile bello e largo, cioè

1) Anfora trovata a Capua e descritta dall'Helbig nel *Bullett.* 1868 p. 136, ora esistente nel Museo britannico.

2) Anfora già nel possesso del signor Cucuzza a Nola e mentovata dal Gerhard *A. V.* III p. 43 n. 49b, vorremmo parlare brevemente di quanti vasi analoghi per lo stile e per l'argomento si siano al saper nostro conservati. Eccone la lista:

3) Anfora della già collezione Pizzati ora nel Museo Britannico n. 810*, pubblicata dal Gerhard *A. V.* III 165,3 e dal Roulez *Mélanges* V 1.

[1] Il cantaro è stato brevemente descritto nell'*Arch. Anz.* 1866 p. 208* collo sbaglio però, che il nome di Paride vi si legge invece di quello dell'Amazone Alessandra. Sul vaso trovato a Girgenti (Gerhard *A. V.* IV 329, *Arch. Anz.* 1864 p. 167*) il combattimento attico è raffigurato in maniera diversa, sarebbe importante però di sapere più precisamente, quanto vi è di ristauro moderno. Un'Amazone, che cammina incontro ad un eroe pressochè vinto, si vede sopra due anfore di Kertsch esistenti ora nell'Eremitaggio di San Pietroburgo e descritti dallo Stephani (*Catal.* n. 1823 e 1860), come vasi di stile trascurato o barbaro.

4) Vaso della già collezione Hamilton, Tischbein II 10.

5) Vaso della medesima collezione, Tischbein IV 20; Overbeck *Gall. her. Bildw.* XXI, 4.

6) Anfora nolana descritta dal Gerhard *A. V.* III p. 43 n. 49f.

7) Anfora nolana del museo di Berlino n. 809.

8) Peleke di Bomarzo, dalla collezione Durand andata in possesso del sig. Durand-Duclos, vd. Vittori *Mem. sulla città di Bomarzo* p. 57; De Witte *Cab. Durand* n. 315; Gerhard *A. V.* III p. 43 n. 49bb.

9) Anfora nolana trovata a Capua vd. *Bull. Nap.* 1848 VI p. 55 n. 3.

10) Idria del Museo britannico n. 746.

11) Vaso elegante a versare della già collezione Campana, ora nel Louvre. Vd. *Cat. del Mus. Campana* Ser. IV n. 1065 [1].

12) Due lekythoi trovate a Terranova di Sicilia e descritte nel *Bullett.* 1867 p. 234 n. 26 e 27.

I vasi in discorso sono tutti di forme assai belle, per lo più anfore del genere cosidetto nolano. Probabilmente più di uno ne sarà stato trovato a Nola, ma come quegli scavati a Capua n. 1 e 9 e gli altri provenienti dall'Etruria n. 3 e 8 non fanno riconoscere attinenza più stretta l'una coll'altra, così neppure i supposti nolani ne hanno indizio di sorte. L'analogia che corre fra tutte queste stoviglie, non è tale da permettere di fare conghietture precise sul sito e sullo stile particolare della fabbrica, onde sono originate.

Mentre nei vasi a figure nere le Amazoni in genere sono vestite e armate come gli eroi greci, nè si

[1] L'autore del catalogo ha sbagliato descrivendo il vaso come dipinto a figure nere. Il disegno vi è molto fino.

distinguono da essi che per la carnagione bianca, gli artisti dei vasi da illustrarsi hanno chiaramente rilevato la nazionalità straniera delle donne raffigurandole con gli abiti e con le armi in uso fra i barbari. Ma quanto alla natura loro muliebre per lo più furono contenti di accennarla mediante il concetto della scena esposta, il quale, come abbiamo detto, spiega bene l'inferiorità della donna combattente contro l'uomo. È raro che le donne vi siano di complessione più piccola degli eroi, altri contrassegni più determinati del sesso femminile mancano affatto. Alcune pitture perciò non hanno sempre trovato giusta interpretazione, essendovi gli avversarj dei Greci spiegati come Trojani. Siccome però l'Overbeck (*Gall. her. Bildw.* p. 499) ha a ragione riconosciuto, che sul vaso pubblicato da Tischbein n. 5 combatte un'Amazone e non già Paride, così sono persuaso, che il cosidetto Pisandro dell'anfora di Berlino n. 7 altro non è se non un'Amazone.

Sebbene gli artisti molto si compiacessero del bel costume barbaro, non furono però troppo solleciti a dipingerne ogni parte, anzi pochi ne hanno coperto le guerriere da capo a piedi vd. n. 4 e 8; o le gambe o le braccia sono per lo più lasciate ignude. Ma la beretta ossia tiara, la quale di questo costume costituisce la parte più cospicua e più strana per i Greci, loro non manca che per eccezione – vd. n. 5 –, e benchè non monti più in quel corno soverchiamente alto e appuntato ovvio sui vasi a figure nere, caratterizza però in modo manifesto la razza barbara [1]. Dal fianco della guerriera pende la faretra col coperchio fatto di pelle,

[1] Le pitture pubblicate esibendo la beretta piana e larga nella parte di sopra offrono buoni campioni della foggia solita a trovarsi sopra i vasi di stile bello; quel corno alto vi è molto raro, non l'ho veduto in testa d'un'Amazone che sulla pittura pubblicata dal Gerhard

la mano sinistra regge l'arco o la pelta e la destra alza la spada o più frequentemente l'ascia barbara fornita di taglio e punta, la σάγαρις, il πελέκιον μονόστομον, arme di tanti popoli barbari [1]. Gli avversarj loro all'incontro hanno l'armatura greca più o meno completa e combattono colle armi eroiche.

In quasi tutti i vasi i due combattenti si trovano posti in modo, che l'Amazone fugge a sinistra e che l'eroe le vien appresso dal lato destro (dico a sinistra ecc. dell'Amazone, non dello spettatore). E s'intende, che gli artisti hanno in genere dato la preferenza a siffatto modo di composizione piuttosto che all'altro diretto in senso contrario, perchè l'eroe avanzandosi nella maniera indicata non resta in gran parte nascosto dietro lo scudo e l'Amazone può far uso più energico delle solite sue armi. Imperciocchè chi correndo a sinistra si rivolge a destra, avrà la mano che regge l'arme più vicina al nemico che l'insegue. Sulle due pitture pubblicate però i combattenti si muovono nel senso contrario da sinistra a destra. Bisogna dunque osservare più accuratamente, in quale maniera l'Amazone vi sta a combattere. I due artisti hanno adoperato concetti differenti. Quello del vaso nolano n. 2 ha cambiato l'arme della guerriera e si può dire, che la lancia è arme più potente e più vantaggiosa per l'Amazone nell'atto, in cui si trova, mettendola in grado di poter senz'altro ferire il nemico. Nè sarà fuor di proposito di notare, che tutte e tre le Amazoni, le quali sul vasetto di Cuma mentovato di sopra combat-

A. V. III tav. 165,1. A quel che pare siffatto cambiamento si è introdotto piuttosto per legge stilistica che per imitazione d'un altro costume storico.

[1] Vd. Herodot. I 215, IV 5. 70 VII 64 Xenoph. *Anab.* V 4. 13 Strabo XI, 513 Pollux I 137 sg. Hesych. s. v.

tono in maniera analoga ritirandosi a destra, hanno anch'esse invece dell'ascia la lancia. Sul vaso capuano n. 1 all'incontro troviamo ritenuta la solita arme barbara; la guerriera però non vi alza come altrove l'ascia colla sola destra sopra la testa, ma avendo gettato l'arco per terra la brandisce con le due mani in atto, il quale darà gran forza al colpo che sta facendo. Siccome però quel colpo non avrà effetto in tanto che la donna rimane nella posizione che tiene adesso, così per il momento il vantaggio è piuttosto dalla parte dell'eroe [1].

Nei due vasi pubblicati, come pure negli altri, dove il gruppo dei combattenti non occupa l'intero campo della pittura, vi è stata aggiunta una figura accessoria. Sul vaso di Capua c'è il cavallo dell'Amazone. L'animale fuggendo nel medesimo senso della padrona serve a sviluppare maggiormente il di lei concetto, mentre in modo non meno ingegnoso il concetto dell'eroe si ripete nella tigre pronta all'attacco, dipinta sul suo scudo. La gloria, che ebbero le Amazoni come cavalieri, in queste scene d'un combattimento fatto a piedi non poteva accennarsi che in modo accessorio e difatti fra tutta la serie dei vasi in discorso non se ne trova altro ricordo se non uno sperone attaccato al piede sinistro della guerriera sull'anfora già Pizzati n. 3. Siccome tal arnese è rarissimo a vedersi, anzi, come pare, unico sui monumenti dell'arte greca, nè fu mentovato nelle descrizioni di questo vaso, non vorrei tralasciare di dire, che realmente vi si vede dipinto [2].

[1] Sull'idria dell'eremitaggio di San Pietroburgo (Stephani *Catal.* n. 1810 = *Antiq. du Bosph. Cimm.* pl. 51) un'Amazone è rappresentata in atto simile, ma non abbiamo fatto entrare nè questo vaso nè quello del medesimo museo n. 1864 nella serie che prendiamo a illustrare, perchè tanto la maniera di composizione quanto la tecnica vi è troppo diversa.

[2] Nelle copie di quei due tipi di statue d'Amazoni, ai quali appartengono la statua del museo di Berlino (*Mon. d. Inst.* IX tav. 42)

Sull' anfora nolana l' Amazone vien sottratta al pericolo da una sorella, la quale accorre protendendo la pelta e l'asta. È di speciale interesse la maniera, in cui le due guerriere vi sono vestite. Gli abiti loro sono ricchi di quelle macchie, linee in zigzag e altri contrassegni delle pelli ferine, onde dobbiamo crederli lavorati. Pare poi, che il pittore abbia a bello studio cercato a imitarvi le particolarità del costume dei Traci, perchè quanto è piuttosto insolito nell' abbigliamento delle donne, cioè il lungo mantello di vario colore, la beretta, che cuopre le orecchia e il lungo chitone, che difende finanche le coscie, trova riscontro preciso nella descrizione dei guerrieri traci, che si legge presso uno degli storici attici contemporanei [1]. Il pittore dell'anfora già Pizzati al contrario ha rappresentato l' Amazone che s'avvicina alla protagonista per aiutarla, munita di tutte le armi d'un guerriero greco. Perciò si potrebbe

e quella della galleria delle statue del Vaticano (Visconti *PCl.* II 38) si vede non già lo stesso sperone, ma soltanto la correggia che serviva per attaccarlo. Siccome poi tanto siffatta correggia quanto lo sperone del vaso si trova messo solamente al piede sinistro, così non vorrei ammettere l'opinione esternata dall'Helbig *Annali* 1867 p. 336 n. 2, che cioè la correggia, la quale cinge il malleolo destro del giovane sul celebre vaso di Girgenti (*Mon. d. Inst.* I 52), debba interpretarsi per uno sperone. L'abitudine di mettere lo sperone soltanto al piede sinistro si può combinare col fatto, che il piede sinistro di chi monta a cavallo rimane in posizione posata, mentre il destro si muove assai. Mi sia permesso d'aggiungere, che « il piede colla staffa, » esistente fra i marmi del museo di Wuerzburg (vd. Urlichs *Verz.* p. 3 n. 16, *Bullett.* 1842 p. 176) avrà appartenuto ad una statua di uno fra i due tipi d'Amazoni mentovati di sopra.

1 Vd. Xenoph. *Anab.* VII 3, 3 sg. ἦν δὲ χιὼν πολλὴ καὶ ψῦχος..... καὶ τότε δῆλον ἐγένετο οὗ ἕνεκα οἱ Θρᾷκες τὰς ἀλωπεκίδας ἐπὶ ταῖς κεφαλαῖς φοροῦσι καὶ τοῖς ὠσί, καὶ χιτῶνας οὐ μόνον περὶ τοῖς στέρνοις ἀλλὰ καὶ περὶ τοῖς μηροῖς καὶ ζειρὰς μέχρι τῶν ποδῶν ἐπὶ τῶν ἵππων ἔχουσιν ἀλλ᾽ οὐ χλαμύδας. Cf. Herod. VII, 75, dove le ζειραί vengono descritte come ποικίλαι. Un mantello di simile foggia si trova sui

credere, che siffatta figura sia piuttosto compagna dell'eroe, che sorella della guerriera, ed i sigg. Gerhard e Rouloz l'hanno spiegata in tal modo, ma è un fatto costante in questi vasi, che, quando alle due figure componenti il gruppo del combattimento s'aggiunge una terza, essa si trova sempre posta al lato di quella delle due, alla cui partita appartiene. Il compagno [1] deve stare tanto materialmente quanto nell'idea alle spalle dell'amico, non dirimpetto a lui. In conseguenza la composizione, sebbene divenga più ricca per tale figura accessoria, pertanto non cambia di concetto. Nè deve far specie di vedere un'Amazone vestita e armata intieramente come un eroe greco; anzi, chi rammenta che nei vasi di epoca più antica le Amazoni sono al solito state rappresentate in questa guisa, ammetterà facilmente che il pittore dell'anfora in discorso ha conservato siffatto uso artistico nell'intenzione di variare quanto poteva il costume delle donne guerriere. Anche sul vaso di Bomarzo n. 8 si può osservare una bella e studiata diversità dell'armatura; questa volta però non la guerriera ma l'eroe ha trovato un compagno, il quale

vasi di Tamiri, ma nello stile più antico pare che non sia dato che ai cavalieri; vd. la tazza di Kachrylion *Mon. de la sect. franç.* 1838 pl. 16 e la lekythos greca di Berlino n. 1886. Un chitone tanto lungo però, quanto quello dell'altra Amazone, non conviene troppo bene all'euergia delle mosse d'una guerriera nè corrisponde alla tradizione dell'arte greca; quanto ai vasi non saprei esempj di tale chitone se non in una delle Amazoni del vaso apulo di Berlino pubblicato dal Gerhard *Apul. Vasenb.* tav. 5 e poi nella Pentasila etrusca del vaso esposto nei *Monumenti dell'Inst.* II 9.

[1] Oltre ai vasi mentovati nel testo si vedano quelli descritti negli *Annali* 1867 p. 211 sgg.; a quel che pare l'indicata legge artistica non si limita soltanto ai combattimenti amazoneschi; così direi che p. e. sull'olla ritraente la morte di Orfeo pubblicata negli *Annali* 1871 tav. d'agg. K la figura a cavallo dietro Orfeo non è come ha detto il sig. Flasch, una delle donne nemiche all'eroe ma un giovane che gli porta aiuto.

leggiermente vestito si tiene alle spalle dell'amico completamente armato. Mentre però in tale maniera la scena del combattimento poteva ampliarsi sopra i vasi di forma più larga, altrove il gruppo principale nemmeno trovò campo sufficiente per essere raffigurato intero. In questo riguardo è d'interesse la coppia di lekythoi scavate a Terranova n. 12, perchè ognuna di esse non fa vedere che una sola figura del gruppo, in modo che non se ne intendono i concetti, se le lekythoi non vengono confacentemente messe l'una accanto all'altra.

Nei vasetti di Cuma e di Camiro menzionati più volte accanto ad ogni figura sta scritto il nome, e dal fatto, che agli eroi sono dati i nomi di Teseo, Falero, Forbante e altri, possiamo conchiudere non solo che fra i diversi miti, onde prendono parte le Amazoni, quello attico forma l'argomento delle pitture, ma pure che gli stessi vasi sono stati lavorati sotto l'influenza speciale dell'arte attica. Ma nella serie dei vasi, che ci occupa, si è fatto pochissimo uso delle iscrizioni: l'unico nome che vi si legge è quello di Achille scritto sullo scudo dell'eroe del vaso capuano n. 1 [1]. Siccome le forme delle lettere del nome accusano epoca anteriore a quelle dei nomi scritti sui vasetti di Cuma e Camiro, così si potrebbe dire, che anche gli altri vasi non hanno da fare con Teseo, ma col mito troico. Arroge che già sull'anfora a figure nere del Museo britannico n. 554 (Gerhard *A. V.* III 206) una scena molto analoga è stata dal pittore Exekias determinata appunto con i nomi di Achille e Pentesilea, mentre manca ogni pruova che il combattimento di Teseo colle Amazzoni sia stata rappresentata sopra vasi di quel genere. Pertanto du-

[1] La solita frase ὁ παῖς καλός si trova sopra i vasi 6. 7. 8 e 3, ma scritta in diverse maniere e senza la giunta d'un nome proprio.

bitiamo assai di essere autorizzati a precisare il nome dell'eroe, dove il pittore non l'ha aggiunto, e possiamo rilevare che il medesimo gruppo è rimasto anonimo sopra un grandissimo numero di vasi a figure nere (vd. p. e. l'anfora di Amasis Gerhard l. l. 207). Bisogna riflettere, che la scena in discorso, quantunque sia in genere caratteristica per una battaglia amazonesca, non si connette però in modo più stretto colla strage di Pentesilea, ma può riferirsi al combattimento di qualunque eroe con qualsiasi Amazone. Non entra per niente nel concetto più particolare e più poetico del racconto di Arctino.

La compassione ossia l'amore (Proclo dice *τὸν ἐπὶ τῇ Πενθεσιλείᾳ λεγόμενον ἔρωτα*), che Achille sentiva per l'eroina dopo averla uccisa, ha ispirato molti artisti non solo in quell'epoca dell'arte, quando si era piuttosto inclinato a rappresentare argomenti di genere delicato e tenero, ma già nel tempo più antico, come sappiamo dalla descrizione della pittura di Paneno al trono di Giove olimpico (Pausan. V 11,6), dal frammento della statua d'Amazone nel museo di Vienna [1] e da un'idria vulcente a figure nere del Museo britannico (*Catal.* n. 472). Pertutto quel sentimento di Achille si spiega nella cura che ha del cadavere della nemica, sostenendolo colle braccia o portandolo sulle spalle fuori della battaglia. Tra i vasi a figure rosse poi una rappresentazione analoga è molto rara: non l'ho trovata se non sopra un vaso fatto in epoca piuttosto tarda (vd. Tischbein *Rec. de Hamilton* II 5). E pare, che nell'epoca dello stile più bello i pittori hanno preferito di raffigurare Achille e Pentesilea in un'altra scena anteriore alla

[1] Si veda la spiegazione di questa statua fatta dai sigg. Schoene *Bullett.* 1865 p. 115 e Sacken *Ant. Sculpt. zu Wien* p. 8 sgg. tav. 1.

morte dell'eroina nè originata dallo stesso Arctino ma introdotta più tardi nel suo racconto; crederei cioè che quelle pitture, le quali ritraggono un'Amazzone caduta sul ginocchio e tendente la mano destra in atto di preghiera verso l'eroe vincitore, si riferiscano alla guerra troica [1]. Comunque ciò sia, però altri pittori si accontentavano di rappresentare il combattimento tra Achille e Pentesilea in un gruppo di carattere generico individualizzandolo soltanto con i nomi aggiunti. Così ha fatto il pittore dell'anfora vulcente del museo di Monaco (Jahn n. 478 = Gerhard *A. V.* III 205), così pure Exekias nel vaso mentovato di sopra e più tardi di lui anche l'artista dell'anfora capuana ora pubblicata. Tutti e tre benchè siano riusciti a sviluppare bene la natura particolare d'un combattimento amazonesco, nella ricostruzione dell'*Etiopis* di Arctino però non ci prestano soccorso.

A. Kluegmann

---

[1] Vd. l'anfora del museo di Vienna (Sacken *Verz.* p. 199 n. 104 = Dubois-Maisonneuve *Introd.* pl. XV 1, l'idria pubblicata dal Gerhard *A. V.* III tav. 165,1, la tazza vulcente nei *Monumenti d. Inst.* II 11,2 e la bellissima anfora ruvese del museo di Napoli (Heydemann n. 2421 = H. W. Schulz *Die Amazonenvase von Ruvo* tav. I. II) dove con la scena in discorso bene si combina la rappresentanza del mito di Peleo e Tetide dipinta sul collo del vaso; cf. pure il graffito analogo sullo specchio etrusco del museo di Berlino (Friederichs *Baust.* II p. 42 n. 30 = Gerhard *Etr. Sp.* tav. 233) distinto dai nomi di Achille e Pentesilea. Vd. peraltro ciò che ha scritto in proposito l'Overbeck *Gall. her. Bildw.* p. 502 sg.

IL MONUMENTO DELLE NEREIDI

I. LE STATUE.

(Mon. dell'Inst. vol. X tavv. XI. XII)

Allorquando nell'Aprile del 1838 il sig. Carlo Fellows primo scoperse le vaste e stupende rovine della licia capitale Xanthos, un Turco gli mostrò in una certa distanza dall'acropoli un frammento di fregio di marmo, ornato di figure ballanti e lungo da 3 a 4 metri, sporgente da un grande ammasso di blocchi di pietra calcarea, che era tutto cinto e coperto di fitti cespugli [1]. La spedizione inviata sul luogo qualche anno più tardi dal governo inglese, alla quale assistette come esperto consigliere lo stesso scopritore, nel gennaio del 1842 scavando mise alla luce una grandissima quantità di sculture e di frammenti architettonici sparsi tutti intorno a quella base quadrata [2], dai quali la sagacità del

[1] *Asia M.* p. 233 seg. (174). *Ion. Tr. Mon.* p. 4 seg. (462) — Le opere del Fellows che debbono servire di base a questa memoria sono: *A Journal written during an excursion in Asia Minor.* 1839. (L'*Account of discoveries in Lycia*, 1841, non contiene nulla intorno al monumento in quistione). *The Xanthian Marbles, their acquisition, and transmission to England.* 1843. *Account of the Ionic Trophy Monument excavated at Xanthus.* 1848. Queste quattro opere accresciute d'un *Appendix* vennero di nuovo pubblicate nel 1851 in un solo volume intitolato *Travels and researches in Asia Minor, more particularly in the province of Lycia. By Sir Charles Fellows*, le cui pagine per maggior commodità dei lettori, essendo assai rare le pubblicazioni degli anni 1843 e 1848, le ho aggiunte a quelle delle edizioni originali.

[2] *Xanth. Marbl.* p. 26 (442) e seg. *Ion. Tr. Mon.* l. cit. Comp. l' animato racconto di tale scavo fatto da Spratt e Forbes *Travels in Lycia* I p. 15 e seg. Le sculture furono trasportate sul bastimento per essere spedite in Inghilterra sino dal maggio di quell'anno (ibid. p. 296).

Fellows giunse a ricomporre quel nobile monumento, che da lui prima fu chiamato il *Monumento trionfale Ionico*, ma diventò più rinomato sotto la qualificazione di *Monumento delle Nereidi* [3]. Sin da trenta anni incirca questi preziosi avanzi, i quali prescindendo dalle sculture del Partenone, costituiscono il più ampio insieme di opere plastiche provenienti da un solo edifizio che ci sia pervenuto dall'antichità, sono nascosti anzicchè esposti alla luce nel chiaroscuro del « salone licio » del Museo britannico. La maniera in cui gran parte dei rilievi vennero incastrati nelle pareti, rende difficile un accurato esame. Essi sono posti ora tanto in alto, che appena per mezzo di vasti scaloni possono raggiungersi, ora nel buio di angoli sovrempiti in cui nè il sole nè gli uomini possono penetrare. Tanto più sarebbe stata da desiderare una pronta pubblicazione, quale per qualche tempo si sperava nei splendidi volumi degli *Ancient Marbles in the British Museum*. Già il 16 gennaio 1846, dopochè il Fellows ebbe esposto in una adunanza dell'Istituto i disegni della sua ricostruzione del monumento, « furono fatti voti ardenti per la sollecita pubblicazione di sì importante trovato, che sotto più d'un rapporto non ha pari, e che reca alla storia dell'arte una provincia per ora affatto incognita » [4]. Grandi disegni di queste come delle altre sculture licie, eseguite da Giorgio Scharf, già compagno artistico del Fellows, erano deposti negli archivi del Museo, i quali, è vero, essendo fatti in parte prima che fosse ultimata la ricomposizione dei frammenti, esigevano qualche correzione e complemento. Abbozzi di molti di quei disegni, cui il detto mio amico mi fece dono nel 1861, sin d'allora

[3] W. W. Lloyd (*Xanthian Marbles: the Nereid Monument.* London 1845) fu il primo che propose questo nome. Comp. le note 12 e 13.
[4] *Bullettino* 1846 p. 72.

mi destàrono la viva brama di potere un giorno pubblicare la serie tutt'intera. Ma solamente nell'autunno dell'anno passato poterono mettersi a profitto favorevoli circostanze per fare eseguire a spese dell'Istituto e col grazioso permesso del sig. Newton, a cui è affidata la cura delle antichità del Museo, nuovi disegni dalla mano del giovane artista sig. Eichler di Dresda [5]. Se dunque finora soltanto la vie minore parte delle sculture è stata pubblicata in riproduzioni poco soddisfacenti, ora sarà possibile di proporre in questa e nella prossima dispensa dei nostri monumenti le statue, i frontoni, ed i quattro fregi, corredati per ora solamente di qualche cenno di provvisorie osservazioni, restando un' esposizione più studiata riserbata per una pubblicazione speciale. Questa tratterà eziandio della composizione e del connesso di tutti questi ornati storiati dell'edifizio.

Il monumento, della cui base rimane ancora, come dissi, un masso di considerevole altezza, fu eretto non sull'acropoli stessa dell'antica città, ma in una distanza di circa 800 metri (un mezzo miglio inglese) verso l'oriente, su d'una collina un poco più bassa, separata dalla rocca mercè una valle che scende verso la pianura del fiume Xanthos. Quì, al disopra della porta ad arco che più tardi cavalcava la strada montante alla città romana di Xanthos, sul margine stesso della collina terminata a falde piuttosto erte, ed isolato dalle altre fabbriche costruite sul medesimo piano in epoche più recenti, alzossi in un posto cospicuo il nobile monumento, visibile non meno bene dalla rocca che dalla

[5] Il lione (tav. XII n. XVIII), di cui il sig. Eichler prese solamente un leggiero abbozzo, è copiato massimamente dal libro del Prachov *antiquiss. monum. Xanthiaca* tav. 2,2.

pianura [6]. I frammenti tanto di architettura quanto di scultura circondano la base da tutte le parti, segnatamente lungo le falde occidentali della collina, sparsi in maniera da non lasciar dubbio, che un subito tremuoto distruggesse e rivolgesse il monumento, e che le rovine per la più gran parte restassero intatte quali erano cadute sin da più di mille anni [7]. Siccome inoltre in tutta la città di Xanthos solamente questi frammenti sono eseguiti non di scaglia, la pietra del paese, ma di marmo bianco proveniente, come pare, dall'isola di Paros [8], queste circostanze estrinseche sono di qualche importanza per credere tutte le sculture, colonne, fre-

[6] V. le piante della città presso Fellows *Xanth. M.* tav. 2 e presso Spratt e Forbes *Trav. in Lycia* vol. I, e le vedute molto istruttive nell'opera restata incompleta dello Scharf *Lycia, Caria, Lydia, illustrated by Mr. G. Scharf Jun., described by Sir Ch. Fellows* (Londra 1847. fol.) tav. 1 e 2 (a destra della rocca, accanto al pioppo), nonchè l'abbozzo del Fellows sulla tavola aggiunta alla pag. 16 dell'*Ion. Tr. Mon.* Conf. ibid. p. 6 (465): *It has a fine view of the Acropolis of the Xanthians, from which it is separated by a ravine: the cliff upon which the trophy is placed appears isolated, and affords space for this Monument alone.* P. 16 (472): *I must mention that no other base is to be found near.*

[7] *Xanth. M.* p. 26-28 (442 e seg.): *These stones I found pellmell one over the other; and yet from the metal ties remaining upon or near many of them, and the fragments of heads or arms broken off in their fall still lying close to the stone from which they had been separated, I feel sure that all are as when first shaken down by an earthquake.* — *Ion. Tr. Mon.* p. 14 (471): *these ruins have perhaps never been visited, certainly they were never moved, until I discovered them in* 1838. Cf. p. 16 (472) coll'annessa pianta. *Append.* p. 501 e seg. 504. Queste testimonianze non sono favorevoli ai dubbi emessi dall'Overbeck (*Gesch. der griech. Plastik* II² p. 130 e seg.) contro l'appartenere tutti i frammenti al medesimo monumento.

[8] *Ion. Tr. Mon.* p. 6 (463): *The marble is also foreign, probably from Paros: it is the only building of the kind I have seen in Lycia.* Spratt e Forbes *Trav. in Lycia* I p. 28..... *blocks of crystalline white marble, apparently, judging from the grain, brought from the quarries at Paros.*

gi ecc. parti d'un solo edifizio, opinione che si vedrà confermata dall'analisi delle singole serie di scultura.

Il primo posto fra queste viene occupato dagli avanzi di numerose statue, disgraziatamente tutte quante assai logore, anzi in parte conservate soltanto in piccoli frammenti. La più grave perdita è quella delle teste Non essendosi di queste, colla sola eccezione del gruppo n. XVI (tav. XII), trovato neppure il menomo frantume, ed essendo comparsi nella prossimità del monumento avanzi d'un antichissimo stabilimento cristiano, è probabilissima la congettura del Fellows, che già prima della distruzione del resto del monumento le teste cadessero vittime della rabbia iconoclastica [9]. Questa mancanza però, quantunque sia deplorabile per ragioni artistiche, non ha però oscurato il significato delle statue; anzi nel solo caso di una testa conservata l'interpretazione appena ne ricava gran vantaggio.

Gli avanzi statuarii possono dividersi in quattro compartimenti. Dodici (I-XII) rappresentano femmine vestite, poco più grandi del vero e fra loro di quasi uguale grandezza [10]; tre altri frammenti (XIII-XV) appartengono a figure simili, ma di dimensioni un poco più piccole. I numeri XVI e XVII offrono parti di

[9] *Ion. Tr. Mon.* p. 14 (470) e segnatamante p. 26 seg. (480).

[10] Nelle tavole i numeri romani citati nel testo si trovano sovrascritti alle singole figure; quei sottoscritti indicano il numero del Salone licio nel Museo britannico. La serie di questi numeri peraltro non è più completa, essendo vari pezzi, che già portavano un proprio numero, più tardi riuniti con altri frammenti; laddove altri pezzi vanno privi di numero. Le misure delle figure sono le seguenti:

N. I,	altezza	1 m. 48	N. VII,	altezza	0 m. 98
» II,	»	1 m. 66	» VIII,	»	1 m. 35
» III,	»	1 m. 34	» IX,	»	0 m. 57
» IV,	»	1 m. 43	» X,	»	?
» V,	»	1 m. 32	» XI,	»	0 m. 56
» VI,	»	0 m. 43	» XII,	»	0 m. 58

gruppi, in cui giovani ignudi intervengono. XVIII finalmente, un lione, è rappresentante di quattro [11] simili animali, dei quali però, oltre a quello raffigurato sulla tavola XII, solamente uno è conservato in istato di sufficiente integrità.

L'interpretazione delle statue femminili come Nereidi, prima proposta dal Birch e dal Gerhard [12], poi ampiamente sviluppata dal Lloyd [13], ed accettata, quantunque non senza qualche riserba [14], da quasi tutti i seguenti, viene fondata sopra gli attributi conservati sotto i piedi di n. I-VII. Distintamente si riconoscono i due pesci sotto II e V [15], la grande conchiglia sotto III,

[11] Secondo la relazione data nell'*Ion. Tr. Mon.* p. 24 (478 seg.) il Fellows trovò i due lioni meglio conservati vicino alla facciata occidentale, i piedi d'un terzo e parte del corpo d'un quarto vicino alla facciata opposta. La *Synopsis of the Contents of the British Museum*, ed. 63, 1856 p. 108, oltre ai due lioni n. 139 e 140, non conosce che « un piede dinanzi ed un piede di dietro d'un simile lione » (n. 140*), frammenti da me non trovati nel Salone licio.

[12] Birch *Archaeologia, publ. by the Society of Antiquaries of London*, vol. XXX (1844) p. 202: *They clearly represent Nereids, or sea nymphs, passing over the sea, and treading upon the shore, and may have composed part of a group, in which was represented the arrival of Leto from Asteria, a myth peculiarly connected with the oracle of Patara* ecc. Gerhard *Arch. Zeitung* 1844 p. 357: *Nereiden, zur Insel der Seligen führend.*

[13] *Xanthian Marbles* p. 11 e seg. 57 e seg. Egli vi vede divinità della natura prolifica, subordinate a Venere da lui supposta nel frontone.

[14] E. Braun per esempio, *arch. Zeitung* 1844 p. 375, parla delle *cosidette* Nereidi. Ne dubita pure Falkener *Mus. of class. antiq.* I p. 275 e seg. Il catalogo ufficiale del Museo (*Synopsis*) non dà nessun nome; Newton nel *Guide to the Exhibition Rooms*, 1873, p. 79 dice le statue essere *probabilmente* Nereidi. Comp. Schnaase *Gesch. der bild. Künste*, 2ª ed., II p. 236.

[15] Quest'ultimo non bene si chiama anguilla dal Birch *Archaeol.* l. c. p. 201 e nella *Synopsis*.

l'uccello nuotante, marino piuttosto che colombo [16], sotto IV. L'animale dalla testa grossa cogli occhi sporgenti e dalla lunga coda sotto il frammento VI pare significhi un delfino in quella foggia che la scultura si compiacque di attribuire a questo pesce. La bestia visibile sullo scoglio sotto VII, che rassomiglia un poco ad una tartaruga, sarà piuttosto un granchio di mare [17]. Di significato incerto si è l'avanzo al dissotto di I, formante un globo, sul quale oltre ad un cerchio incavato si scorge pure un'incisione dritta e profonda, che avrà servito a ricevere una qualche parte sporgente [18]. Se sotto VIII ora manca un simile attributo, ciò si spiega dall'estrema distruzione delle parti inferiori di questa statua. Nulla può dirsi intorno a IX XI XII; il n. X sembra non avere mai avuto tale aggiunta. Al parer mio non è di gran conto, quale sia l'esatta specie di ciascuno di quegli animali; basta che sono tutti quanti animali marini, bene adatti per indicare l'elemento delle Nereidi, conforme a quel che canta il supposto Arione [19] intorno ai φιλόμουσοι δελφῖνες, ἔναλα θρέμματα κουρᾶν Νηρεΐδων θεᾶν. Eppure non sono questi attributi soli che ci rechino l'unico argomento per la qualificazione delle statue come Nereidi, argomento che forse lascierebbe luogo anche ad altre spiegazioni, come p. e. all'inge-

16 Così anche Welcker presso Müller *Handb. der Arch.* p. 130 e Falkener *Mus. of class. antiq.* I p. 275; Braun *arch. Zeit.* 1844 p. 375 n. 3 lascia sospeso il giudizio. Fellows *Xanth. M.* p. 27 (443), Birch l. c., Gibson *Mus. of class. antiq.* I p. 148 ed altri vi vedono un piccione; all'incontro da alcione viene qualificato nella *Synopsis*.

17 Così la *Synopsis*, Braun p. 377 n. 9, Welcker, Gibson p. 144; tartaruga secondo Fellows; granchio ovvero tartaruga secondo Birch.

18 Secondo l'opinione poco probabile del Braun p. 377 n. 7 sarebbe una conchiglia (*Schneckenmuschel*); Gibson p. 143 pare vi ravvisi una foca.

19 Presso Eliano *hist. anim.* 12,45. Bergk *lyr.*, 3 ed., p. 872.

gnosa idea di B. Gibson [20], che vi ravvisò le rappresentanti di varie città marittime dell'Ionia e dell'Eolia. Anzi c'è un'altra particolarità, finadora troppo trascurata [21], che basta per assicurare a quella spiegazione un vieppiù alto grado di certezza. Quasi tutti gli interpreti hanno rilevato l'analogia che sussiste fra le nostre statue e la figlia di Niobe del Museo Chiaramonti colle sue sorelle fiorentine. Esiste peraltro una differenza fondamentale. Giacchè, mentre le figlie di Niobe, al pari delle simili figure muliebri sul fregio di Bassae ed anche dell'Iride nel frontone orientale del Partenone, posano con ambedue i piedi sopra lo scoglio oppure sul plinto stesso di marmo, le nostre figure invece quasi tutte con ambedue i piedi stanno sospese nell'aria; la sola I tocca ancora il suolo col piè destro, laddove l'altro l'alza anch'essa per levarsi nell'aria. Non c'è dunque dubbio, che vi guardiamo esseri volanti, alle cui rapide mosse non occorre toccare il suolo fermo e sodo, esseri che debbono appartenere o all'aria, oppure al mare, ma che non possono mai rappresentare città o paesi o qualsiasi località stabilita sulla terra ferma. Ora per riconoscervi divinità marine bastano quegli animali, i quali dall'artista sono messi nel più stretto connesso colle figure, essendo sottoposti come

[20] *Museum of class. Antiquities* I p. 140 e segg. Il fondamento di questa spiegazione è l'erronea opinione, riferirsi il monumento a quell'Arpago generale di Ciro che soggiogò la Licia ai Persiani. Dei creduti simboli di singole città (il serpente [?] di Mileto, la foca di Focea, il granchio di Co, il delfino di Mirina, la nicchia di Pirno, il colombo di Cnido) altri non corrispondono a quei visibili a piè delle statue, altri non si noti emblemi di quelle città. Comp. Urlichs *Verhandl. der* 19 *Versammlung deutscher Philologen in Braunschweig* (1860) p. 63 nota.

[21] Il Birch chiama le Nereidi *passing over the sea* (l. c. p. 202), la *Synopsis* più distintamente *passing through the air rapidly*.

sostegni materiali alle statue che senza tali appoggi non potrebbero star sospese. Eppure non si risente che questa disposizione sia un ripiego dell'artista, anzi egli ne ha fatto un'immagine bella e poetica, corrispondente a quei versi di Apollonio Rodio (4,940 e seg.) in cui descrive le Nereidi accompagnanti a guisa di delfini la nave degli Argonauti:

αὐτίκ' ἀνασχόμεναι λευκοῖς ἐπὶ γούνασι πέζας,
ὑψοῦ ἐπ' αὐτάων σπιλάδων καὶ κύματος ἀγῆς
ῥώοντ' ἔνθα καὶ ἔνθα διασταδὸν ἀλλήλῃσιν.

Nelle descrizioni che i poeti danno del « coro delle cinquanta figlie di Nereo » [22] è caratteristico, che le sorelle, all'infuori di Tetide e forse di Anfitrite, sempre appariscono tutte insieme, le singole Nereidi essendo quasi senza individualità; nè meno caratteristica è la loro predilezione per le vaghe mosse del ballo, nelle quali quasi gareggiano colle onde del mare cui presiedono. La loro velocità viene indicata da nomi come Ἀμφιθόη, Κυμοθόη, Ἱπποθόη, nonchè Ἱππώ, Μενίππη [23], per epiteti come θοή [24]. Il loro ballo è un soggetto favorito dei poeti, massimamente di Euripide, p. es. *Tro.* 2 ἔνθα Νηρῄδων χοροὶ | κάλλιστον ἴχνος ἐξελίσσουσιν ποδός, ovvero *Iph. Taur.* 427 ὅπου πεντήκοντα κορᾶν | Νηρῄδων ποσὶ χοροὶ | μέλπουσιν ἐγκυκλίοις [25]; saltano a gara con i delfini [26]; ed epiteti derivati dai piedi, come quello

[22] πεντήκοντα Νηρῄδων χορός Eurip. *Andr.* 1267, *Iphig. Taur.* 274 Conf. Eschilo framm. 175 Ddf.

[23] V. i cataloghi presso Esiodo *theog.* 240 e segg. Omero *Il.* Σ, 39 ss.

[24] Σπειώ τε θοή, Θαλίη τε *theog.* 245 come danno i manoscritti invece di Θόη θ' Ἁλίη τε; v. Schoemann *opusc.* II p. 137 segg. e nell'edizione della teogonia p. 148. Anche Vergilio *Aen.* 5,826 congiunge *Spioque Thaliaque.*

[25] Conf. *Ion.* 1083. *Iph. Aul.* 1054. Ateneo 4,4 p. 130 A ὀρχηστρίδες διεσκευασμένοι τρόπον Νηρηίδων.

[26] *Troad.* 434.

di ἀργυρόπεζα per Telide, di εὔσφυρος per Anfitrite [27], di ἑκατόμποδοι per tutta la schiera delle sorelle [28], derivano, come ce lo mostrano le nostre statue, dall'apparenza dei piedi mossi alla danza. Ecco dunque il fondamento della rappresentanza, e basterebbe per avventura siffatta spiegazione per tali figure quali sono I ed VIII, forse anche per IV, ma non basta per le mosse molto più vivaci ed impetuose delle altre. Qui non si tratta più di un leggiadro ballare, che riferisca il tranquillo scherzar delle onde, quel ποντίων κυμάτων ἀνήριθμον γέλασμα di cui canta Eschilo [29]; anzi, sono piuttosto rappresentanti del mare agitato dalla tempesta quelle donzelle che frettolosamente a grandi salti volano sopra le onde, evidentemente scovate dal tumulto di quegli avvenimenti guerreschi che si vedono raffigurati sui due fregi maggiori (*A* e *B*) del nostro monumento [30]. Abbiamo dunque espressa dallo scultore esattamente la medesima idea, che il poeta Silio Italico (7,412) spiega in versi, descrivendo l'avvicinarsi della flotta cartaginese:

ac totus multo spumabat remige pontus,
cum trepidae fremitu vitreis e sedibus antri
aequoreae pelago simul emersere sorores
ac possessa vident infestis litora proris.
tum magno percussa metu Nereia turba
attonitae propere refluunt ad limina nota ecc.

[27] Esiodo *theog.* 254.
[28] Sofocle *Oed. Col.* 720.
[29] *Prom.* 89.
[30] La simile opinione del Welcker (pr. Müller *Handb.* 3. ed. p. 130), trattarsi cioè d'una battaglia navale, fu convenevolmente modificata dall'Urlichs l. c. (not. 20) p. 63. 65. 67, il quale però erroneamente crede le Nereidi salite sulla terra per guardare la vittoria più da vicino. I dubbi emessi dall'Overbeck (*Gesch. der griech. Plastik* 2 ed. II p. 136) mi paiono poco convincenti.

Le Nereidi del monumento xantio hanno ciò di comune con quelle dello stupendo fregio di Monaco [31], che contrariamente all' uso dell' arte più recente sono pienamente vestite tranne qualche parte ignuda sporgente fuori dalle vesti. All'incontro, mentre nel rilievo monacese vari mostri marini si prestano a portar le sorelle di Anfitrite sopra le onde, quì il mare viene soltanto indicato mercè quegli animali marini, le donne istesse stando sospese e quasi sciolte da qualsiasi fondamento. Meravigliosa infatti si è l'arditezza dell'invenzione, con cui lo scultore si arrischiò di oltrepassar quasi i limiti della propria arte, liberando per così dire le graziose donne del materiale sodo e pesante del marmo e levandole presso a poco senza sostegno nell'aria. È un concetto simile a quello di Leocare, quando prese a raffigurare Ganimede portato in alto dall'aquila; ma il nostro artista andò più avanti, stantecchè Leocare fece il suo gruppo di bronzo, non di marmo, che per sua natura resta più aderente al suolo. Evidentemente havvi qualche cosa di pittoresco più che plastico nel concetto ed altresì nell'esecuzione; conforme a quella tendenza, la quale, cominciando col fregio di Bassae e coi rilievi della balaustrata del tempio ateniese della Vittoria, sempre vieppiù regna per tutta la scultura dei tempi più bassi. Ed è appunto ciò, in cui vorrei vedere il merito principale delle nostre figure, quella franchezza che non conosce più difficoltà tecniche per esprimere chiaramente e prettamente il volo leggiero delle frettolose donne e quel frullo delle vesti gonfiate

[31] N. 115 della Glittoteca. Pubbl. da Jahn *Berichte der sächs. Ges. d. Wiss.* 1854 tav. 3-8. Lübke *Gesch. der griech. Plastik,* 2 ed., I fig. 100-105.

dal vento e dalla rapidità delle mosse [32]. Ad un'ispirazione tanto ardita e felice peraltro non corrisponde una uguale ubertà di svariata invenzione; anzi un concetto essenzialmente identico segnatamente nella posizione delle gambe, essendo troppo spesso ripetuto, produce, bisogna confessarlo, una certa monotonia, la quale forse si sentirebbe un po' meno, ma non sarebbe totalmente tolta, se le figure fossero conservate in istato più intero (come per mo' d'esempio le teste rivolte delle figure I. II. V debbono avere servito a svariare l'aspetto generale). Vedi di nuovo i limiti della poesia e delle arti del disegno. Ovidio, per caratterizzare l'uniformità delle tante Nereidi, può dire: *facies non omnibus una, nec diversa tamen; qualem decet esse sororum* (*Met.* 2,13); era mestiere dell'artista, riserbando tuttavia a tutte le statue un carattere comune di sorella, di cercare maggior varietà di mosse e di concetti. Non voglio peraltro tacere che ciò che quì si rileva come difetto del nostro scultore, occorre anch'altrove nell'arte del quarto secolo, come ce l'insegna un colpo d'occhio sui fregi del Mausoleo, in cui concetti uguali o simili non senza tedio vengono sempre di nuovo ripetuti. Finalmente all'arditezza delle pose più d'una volta fu sacrificata la grazia, sebbene evidentemente ricercata dall'artista: le mosse, affettando l'estrema leggierezza e libertà, passano qua e là i limiti del bello e risentono, se non del goffo, pure almeno del forzato ed allargato, particolarità, è vero, che ancora ricorre nei fregi del Mausoleo.

[32] La leggierezza forse si volle esprimere eziandio nel portamento quasi verticale del corpo in n. V, portamento che ad una persona corrente sul suolo non converrebbe. È vero che l'istessa particolarità si scorge in quel Satiro del monumento di Lisicrate, il quale colla face minaccia l'avversario attaccato dal serpente (*Antiq. of Ath.* I.4,30. *Denkm. d. alt. Kunst* I, 37,150. Overbeck *Plastik* II fig. 87).

Con simile riserba bisogna giudicare il fare artistico delle statue. È vero che la profondità, fino alla quale i panneggiamenti sono stati scavati in pro di ombre più forti e più cupe, nonchè la sottigliezza dei manti ampiamente spiegati, recano testimonianza del più alto grado di abilità tecnica. Ma non altrettanta lode può compartirsi all'esecuzione segnatamente delle forme del corpo, parlando della quale debbo avvertire i lettori che nei rami le figure in questo riguardo sono abbellite anzicchè nò. Le proporzioni pur troppo svelte, che in III e VIII toccano ad una magrezza tutt'altro che bella, e le gambe oltremodo allungate s'attribuiscano pure alla tendenza di dare la più gran leggierezza possibile alle leste fanciulle fuggenti; ma non havvi simile scusa per la secchezza visibile in più d'uno dei corpi, ove manca egualmente la finezza dei contorni come il sentimento per la funzione delle singole parti. Così p. es. in IV la sottilissima veste lascia quasi scoperto il corpo, ma questo stesso risvela un manco di dettagli vivi ed interessanti, pur più sensibile per essere incastrato nel ricco quadro degli ampi panni conservati a metà. Non meno meschine sono le forme di III e VIII, ed eziandio l'effetto del tronco di V è molto meno favorevole di quanto fa supporre il rame. Assai migliore si è l'esecuzione di I e II; segnatamente in I il braccio destro ed il petto sinistro mostrano forme belle e vigorose, e l'effetto del petto ignudo viene accresciuto mercè il contrasto dei panneggiamenti vicini [33]. Ma il primo posto conviene al frammento VII, in cui non solo il concetto del chitone dorico mezzo aperto per

[33] Per staccare meglio la veste dal petto serve un distinto solco inciso nella carne lungo l'orlo della veste; v. Braun *arch. Zeit.* 1844 p. 377 n. 7.

svelare la gamba, concetto già conosciuto dall'Iride del Partenone [34], è felicissimamente imitato, ma le forme della gamba stessa godono d'una morbidezza che manca a tutte le altre figure [35]. Quì di fatti si rivelano alcun poco quei vezzi, ai quali non possiamo resistere guardando le forme piene di vita delle migliori opere del greco scarpello, e dei quali un debole riflesso si scorge anche in I e II. Del resto non può negarsi che alcune particolarità sono imitate dal vero (anche particolari brutti, come i capezzoli stragrandi in III [36]), ma in genere le statue non recano testimonianza nè d'uno studio dettagliato della natura [37], nè di una tendenza all'ideale, quale penetra ed anima per esempio tutte le forme della Venere di Melo, e che tanto bene si addirebbe al concetto onninamente ideale delle donne volanti. Anzi questo contrasto fra la composizione e l'esecuzione fa spiccare le parti secche ed indifferenti del lavoro quasi più nelle statue che nei fregi, in cui anche la composizione va priva di ogni elemento ideale. Laonde non posso acconsentire al ch. Overbeck [38] che loda appunto « l'idealità delle forme » come distintiva delle statue dirimpetto ai fregi, e che dichiara cinque o sei di quelle essere « belle, leggiadre e vezzose come poche opere dell'arte antica »; anzi mi pare che le sculture hanno trovato un giudice vieppiù imparziale nel ch. Lübke [39]

[34] *Anc. Marbles* VI tav. 7. Michaelis *Parthenon* tav. 6,12a.

[35] Si confronti pure la gamba legnosa della figura XVI.

[36] Ricorrono, ma un poco più modesti, nelle figure IV e V.

[37] Se il Braun (*n. rhein. Mus.* III p. 500) riguardo all'espressione « dell'azione di tutti i muscoli del corpo umano nell'istesso momento » preferisce la nostra statua all'Iride ed alla Vittoria del frontone del Partenone, pare siasi lasciato abbagliare dalla sorpresa recatagli dal primo aspetto delle statue nuovamente scoperte e senz'altro interessantissime.

[38] *Gesch. der griech. Plastik*, 2. ed., II p. 132 e seg.

[39] *Gesch. der Plastik*, 2. ed., I p. 194.

il quale, anche rendendo giustizia ai meriti delle statue, nondimeno biasima « le proporzioni spiacevoli, anzi incorrette, ed una certa goffaggine nel movimento » di talune, e ben a ragione osserva che l'Overbeck riguardi le statue con occhio troppo favorevole, laddove abbia i fregi troppo in dispregio.

Resta ad aggiungere un'osservazione intorno all'esecuzione dei panneggiamenti. Esaminando statue simili, come l'Iride del Partenone, la Niobide Chiaramonti, la Diana Colonna, la statuetta smirnea della Menade estatica [40], vi si vede una tela di lana piuttosto grossa, morbida e flessibile, le cui pieghe grandi e molli, ritratte in proffilo oppure spaccate, formerebbero una linea rotondata e non interrotta di contorni ondeggianti. Affatto differente si è la maniera seguita nelle statue delle Nereidi, in parte, come pare, a cagione del vestito di stoffa molto più sottile, che si ritrova tanto nei fregi del nostro monumento, quanto in altri rilievi licii; vestito che nei rapidi movimenti delle donne facilmente cedendo al più lieve soffio di vento ora strettamente si accomoda alle forme del corpo, ora l'attornia con folti gruppi di pieghe, ora spiegato a guisa di larga vela si stende addietro ed al dissopra della figura. Le singole pieghe poi si distaccano in striscie relativamente alte e strette dalle membra, i cui dintorni dalla sottilissima veste loro sovrapposta vengono appena menomamente oscurati ovvero cangiati; e tra quelle striscie stendonsi concavità larghe e profonde, che sogliono produrre l'effetto di parti vuote e rigide. Così il flusso ondeggiante del panneggio tutto intero si diminuisce, e, come lo mette sotto gli occhi la figura I

[40] *Arch. Zeitung* 1849 tav. 1.

guardata da faccia, una specie di rete formata di striscie ben distinte diramandosi riveste e divide un fondo alquanto monotono ed indifferente. Accresce un' altra maniera, visibile massimamente nelle figure III e V nonchè nei frammenti XI e XII, di incidere cioè la cresta delle pieghe per lo lungo in modo da formarne un canaletto, onde questa parte dà ancora più negli occhi dirimpetto alle profondità larghe e liscie delle pieghe. Siffatta particolarità, che ricorre sopra il fregio *A*, si osserva puranche in una delle metope meno perfette del Partenone [41]; anzi come in questa istanza, così nei manti spiegati delle Nereidi le parti separate mercè quelle creste essendo quasi piatte non offrono nemmeno il vantaggio di ombre più cupe. È vero peraltro che questi manti servono da fondo, dal quale si staccano le figure istesse, e per fondo si sà che abbisogna un piano non troppo svariato. Ma non pertanto che qui si tratti d'una maniera convenzionale, lo mostra il confronto di altre delle statue. Già in II regna un fare più sciolto; ma molto più quelle pieghe di cui fan mostra le figure II e V (quella addietro della gamba sinistra [42], questa vicino alla coscia destra) sono delle più belle che si possano vedere, nè cedono il luogo neppure al panneggio della Niobide Chiaramonti; onde maggiormente ci accorgiamo dell'esecuzione così disuguale delle parti vicine. Finalmente il chitone di IV, il solo che abbia maniche, è trattato affatto diversamente. La stoffa oltremodo sottile, buttando innumere pieghette, ricuopre il corpo d'un tessuto quasi traspa-

41 *Anc. Marbles* VII tav. 15. Michaelis *Parthenon* tav. 6,3 e pag. 132.

42 Qui, come pure in V, si avverta la crespa cimossa (*Sahlkante, Selbend*), ben conosciuta da sculture attiche dei tempi migliori.

rente a guisa d'una veste coa [43], particolarità che si osserva anche nella figlia più giovane di Niobe e che con buon dritto venne messa in confronto con tendenze analoghe della pittura [44]. E di fatti, malgrado la maestria tecnica, quella parte ora rotta, ove la veste già sollevata un poco colla mano dritta, si stacca dal corpo, serve a dimostrare, quanto sia malagevole per la scultura una tale rappresentaza. Anzi, fino quelle pieghe che circondano la gamba sinistra e quelle che pendono dalle spalle, per essere formate di stoffa sottilissima, sono riuscite troppo folte e meschine anzi che nò.

Dopo questa analisi delle statue maggiori non occorre estendersi sui frammenti XIII-XV. La collocazione attuale di XIII è tale da non permettere un più esatto esame. Il frammento XIV [45], ove quella particolarità delle creste intagliate delle pieghe è ancora ben distinta, pare sia riuscito a preferenza molle e fresco, vantaggi che cadono tanto più nell'occhio, quando si confronta la statua XV poco piacevole per il lavoro secco e superficiale [46]. Se le dimensioni poco minori [47] attribuiscano a queste tre figure un posto diverso dalle altre nella disposizione del monumento, non voglio per ora decidere; bisogna però mentovare che, mentre XV (e XIII?) nella posizione delle gambe rassomiglia assai

[43] Braun *arch. Zeitung* 1844 p. 376 fa osservare, che la veste tanto strettamente si piega attorno alla carne, da far questa sembrare intagliata dalle pieghe.

[44] Helbig *Untersuch. über die campan. Wandmalerei* p. 266 n. 1.

[45] Un abbozzo di questo frammento vedi presso Lloyd *Xanthian Marbles*, tav. d'agg. a p. 14. *Mus. of class. antiq.* I p. 150.

[46] Meno sfavorevole è il giudizio che ne porta il Braun *arch. Zeit.* 1844 p. 376 n. 5.

[47] L'altezza di XV è di 1 m. 14; gli altri due pezzi non potevano misurarsi, ma le proporzioni dei disegni non saranno lontane dal giusto.

ad I, la sola figura XIV non sta sospesa, ma mette ambedue i piedi sul suolo.

È cosa difficilissima di giudicare dei gruppi XVI e XVII, dal Fellows a torto, come pare, creduti ornamento dell'acroterio [48]. Ambedue i marmi esibiscono un giovane di forme robuste e d'un'esecuzione migliore delle parti ignude della maggiorità delle Nereidi. La testa di XVI, la sola che ci sia conservata di tutte le statue, era rotta, ma senz'altro appartiene alla statua; manca, quanto si può giudicare per lo stato logoro, d'un'espressione più fina. La chioma è di lavoro superficiale. Il giovane XVII, il quale non è affatto chiaro se stia assiso o se si muova dinanzi, nelle braccia tiene una donzella [49] alquanto più piccola, le cui gambe ignude e stese sono come tagliate in legno. Colla manca ella levò, come mostrano le pieghe, la veste, mentre il braccio destro essendo sparito con tutta la metà superiore del corpo, non se ne può più indicare con certezza il concetto. Forse il ristauro ci viene indicato dal n. XVI, ove un braccio femminile di simili proporzioni minori, involto in parte d'un mantello, apparisce dietro la nuca del giovane e prendendo questo per i capelli tira giù la testa verso le spalle. Un panneggio visibile sulla coscia del giovane può appartenere tanto a questo

48 V. il frontispizio dell'*Ion. Tr. Monument*, nonchè l'abbozzo di G. Scharf nei libri citati nella nota 45, che riunisce i due frammenti in un solo gruppo, dimodochè la mano visibile in XVI appartiene alla donna del n. XVII. Anche il Falkener (*Mus. of class. antiq.* I p. 256, 278), benchè non convenga col Fellows nel collocare i frammenti XIV e XV sopra gli angoli del frontone (p. 264), pure ritiene quegli gruppi come ornamenti ciascuno di uno degli acroterii. — L'altezza di XVI è di 0 m. 87, quella di XVII di 0 m. 88.

49 L'errore del Gibson (*Mus. of class. antiq.* I p. 153), che prese la donna per un ragazzo e ravvisò nelle tre figure i fratelli Lido Miso e Car, è stato giustamente rifiutato dal Falkener (ivi p. 275).

quanto alla fanciulla. Se di fatti i due gruppi ripetevano una scena simile [50], essi rappresentavano due giovani nell'atto di rapire ciascuno una donna (le cui dimensioni più piccole forse non tanto si riferivano all' età quanto erano prescelte per ragioni artistiche), non senza qualche ritrosia dalla parte di questa. La congettura del Falkener [51], trattarsi di licie donzelle rapite da giovani ionii seguaci di Arpago, svanisce col fondamento stesso di quest'ipotesi onninamente erroneo, colla supposizione cioè, che il monumento sia riferibile alle intraprese di quel generale persiano. Non altrimenti le opinioni del Gerhard [52], che riconobbe una doppia rappresentanza di Mercurio psicopompo, e del Braun [53], che vi ravvisò una versione poco modificata delle fanciulle rapite dalle Arpie sul celebre monumento xantio, non si combinano coll'opposizione dalle donne prestata ai rapitori. Io peraltro non sono in grado di avanzare una interpretazione più probabile.

Il lione raffigurato sotto il numero XVIII [54], quantunque sia ben sentita tutta la posa dell'animale, pure messo a confronto colla vivacità delle mosse e la raffinatezza dello stile che distinguono le statue delle Nereidi, ci reca sorpresa per lo stile affatto differente. Segnatamente il proffilo della testa rassomiglia più a quelle *personae* ossia χολέδραι che cingono i tetti dei tempii, che alle teste dei veri lioni, ed anche la chioma, le

[50] Così Falkener l. c. p. 278.
[51] Ivi p. 278.
[52] *Arch. Zeitung* 1844 p. 357.
[53] *N. rhein. Mus.* III p. 500 e seg.
[54] Confr. la nota 5. Altri disegni del lione, che è lungo di 0 m. 61. vedi nel *Museum of class. antiq.* I p. 268 (G. Scharf dis.) e presso Prachov *antiquiss. monum. Xanth.* tav. 2,3 (ved. di faccia). Mi duole di non poter metter a profitto le osservazioni dello stesso dotto, essendo il libro che le contiene (p. 20-24) scritto in lingua russa.

cui ciocche sembrano formate quasi di fili di foglie, sono di carattere severamente architettonico, carattere che regna anche nel resto del corpo, benchè quì non sia mantenuto con uguale rigidità. Ed è appunto questo carattere che chiarissimamente dimostra, che i lioni non potevano, come volle il Fellows, essere messi accanto alle Nereidi, per riempire al pari di queste gli intercolunni, ma che dovevano stare in più stretto rapporto coll'architettura del monumento. Ora siccome una posizione quale loro assegna il Prachov, riferendosi ad una delle lastre del fregio *B* in cui si vedono due lioni similissimi posti sul tetto piano d'un sepolcro licio [55], difficilmente potrà aver luogo in un edifizio coperto alla greca d'un tetto obliquo a due frontoni, così credo che è più probabile l'opinione del Falkener [56] anche da altri accettata, secondo la quale i lioni trovano il loro posto all'entrata della cella come custodi del sacrario. Ma questa quistione, toccando alla composizione di tutto il monumento, già oltrepassa i limiti dell'attuale esposizione.

Strasburgo

AD. MICHAELIS

---

[55] V. Prachov l. c. tav. 2,1. Fellows *Ion. Tr. Mon.*, tav. d'agg. lastra 2 del fregio occidentale. *Mus. of class. antiq.* I, tav. aggiunta alla p. 284, lastra LXI. Urlichs *Verh. der Braunschw. Philol. Vers.* tav. d'agg., IV, lastra 2.

[56] *Mus. of class. antiq.* I p. 268.

IL CAVALLO-GALLO

(Tav. d'agg. F)

Sopra il frammento della parte superiore di un'anfora vedesi dipinto un giovane, che cavalca un animale, il quale ha di cavallo la parte anteriore, e la posteriore di gallo: galoppa volando con le gambe equine dinanzi levate, le ali semi-aperte e la coda spiegata a ventaglio. Il giovine va moderandolo con le briglie, coperto di un mantello appuntato al collo e di un colore nero e cenerino con fodera porporina al di dentro (ἱμάτιον ποικίλον). Lo stile severo ma accurato del disegno, la figura nera sul fondo rossigno, i suoi contorni finamente graffiti, e la lucentezza del colorito si accordano ad additarci l'arte arcaica greca, ed al certo un lavoro originale. Questo frammento rinvenuto in Etruria, senz'altra notizia di speciale provenienza, fu da me deposto nel Museo etrusco di Firenze.

Quantunque tale rappresentanza venga, per quanto io mi sappia, la prima volta alla luce, non comparisce la sua notizia nuova del tutto nelle pitture vascolari. Il Gerhard la scorgeva in un'anfora vulcente, e non dubitava di spiegarla siccome un genere appellativo alla contesa, avendo dapprima dimostrato il significato atletico del gallo, su del quale ora nessuno eleverebbe seria obbiezione: e la unione delle due nature animalesche fu da lui riguardata piuttosto come un capriccio dell'artista, che una figura veramente reale o simbolica [1]. Ma questo giudizio così conciso e precettivo di quel dotto non persuaderà sicuramente, per la ragione,

[1] *Rapporto vulcente, Ann. dell'Ist.* 1831 pag. 64 (598).

che il giovine cavaliere si presenta privo di qualunque arme di offesa e di difesa, e si contiene in tal posa tranquilla, che sembra ad evidenza contradire col concetto della contesa, a cui vi si vorrebbe vedere l'allusione. Inoltre l'animale e la sua forma erano invece conosciuti dagli antichi, onde l'artefice ne conservava il determinato tipo. Dovremo pertanto dipartirci dal Gerhard, e cercare in altra guisa quale fosse l'idea che vi era annessa, ed il suo significato.

Al fantastico animale composto di cavallo e di gallo dettero i Greci il nome d'*ἱππαλεκτρυών* per denotare appunto la sua doppia natura. Tanto su di quello che sulla voce chiara da sè medesima comparisce ed emerge una gran confusione fra i lessicografi e gli scoliasti [1]: e chi di loro crede che sia stato un grandissimo cavallo od un superbissimo gallo [2], chi un grifo, chi un'arme od impresa [3], e chi citando i filosofi (cioè i trattatisti di cose naturali) ha riferito che fosse un animale marino, il quale uscito a caso dall'acqua, venne da un tale ucciso, e così fatto agli altri vedere [4]. Le loro discrepanze ed incertezze provengono da duplice causa: l'una che a quell'animale non si doveva consociare dai mitologi alcuna leggenda, onde raramente venne citato nei classici: l'altra che non divenne tipo divulgato nell'arte, il che si prova ancora dalla quasi assoluta mancanza nelle antiche opere a noi rimaste,

1 Steph. *Thesaurus ling. gr.* ad h. v.

2 Schol. Sophocl. ad *Aiac.* v. 232. Schol. Aristoph. ad *Ran.* 962, ad *Av.* 801, ad *Pac.* 1177, in cui Aristofane dà all'ἱππαλεκτρυών l'epiteto di ξουθός, cui lo scoliaste aggiunge: ὡς φοινικᾶ πτερὰ ἔχοντα δηλοῖ.

3 Hesych. *Lex.* ad h. v. e Phot. *Lex.* ad h. v., l'uno e l'altro fondandosi in modo speciale sul passo delle *Rane* di Aristofane, e sui scoliasti.

4 Schol. Aristoph. ad *Ran.* 932.

e così erasi dileguata o meglio perduta ai tempi della scuola alessandrina anche la sua propria figura. Si aggiunga che quel modo orientale di concepire e confondere le diverse nature degli animali perdeva ben presto di ogni venerazione e significato, ed era sceso nell'avanzata civiltà fino al ridicolo, specialmente presso degli Attici; e non fu che nella decadente sotto il romano impero che assunse diverse foggie e nuovo simbolismo [1].

Nella commedia delle *Rane* di Aristofane, ove Eschilo ed Euripide contendono dinanzi a Bacco, quale di loro debba occupare il soglio tragico agli inferi, Euripide rimprovera il suo rivale per avere introdotto in scena grifi-aquile e strani animali ad intendere difficili: su di che Bacco soggiunge che aveva passato lunghe notti a pensare che razza di uccello fosse mai stato quel cavallo-gallo. Eschilo gli dà per risposta, che siffatto animale soleva pingersi per insegna nelle navi. E d'altro lato Euripide affermava di non esser giunto a tale da fingere (*ποιῆσαι*), siccome Eschilo, nelle tragedie nè cavalli-galli nè capricervi, i quali solo si vedevano nei tappeti persiani [2].

Da questo passo possiamo dedurre non solo che il cavallo-gallo fosse un simbolo marittimo, ma anche, come si è accennato, d'origine orientale. Questo secondo punto viene confermato per il nostro frammento, in cui

[1] Qualche gemma d'epoca tarda reca inciso il cavallo-gallo: di recente fu trovata una corniola in Arezzo, che ha questo mostro, dal cui petto protende una testa umana, forse a significare l'animo superbo: simbolo espresso dal verso 801 degli *Uccelli* di Aristofane.

[2] Aristoph. *Ran.* 928-938. Nel v. 930 *Dionys.*

Νὴ τοὺς θεούς, ἐγὼ γοῦν
ἤδη ποτ' ἐν μακρῷ χρόνῳ νυκτὸς διηγρύπνησα
τὸν ξουθὸν ἱππαλεκτρυόνα ζητῶν τίς ἐστιν ὄρνις.
Aesch. σημεῖον ἐν ταῖς ναυσίν, ὡμαθέστατ', ἐνεγέγραπτο.
v. 937. *Eurip.* οὐχ ἱππαλεκτρυόνας μὰ Δί' οὐδὲ τραγελάφους, ἅπερ σύ,
ἂν τοῖσι παραπετάσμασιν τοῖς Μηδικοῖς γράφουσιν.

il cavaliere è vestito all'asiatica e non alla greca, e rispetto all'attinenza col mare ce ne porgono una prova i tipi delle antichissime monete di alcuni porti dell'Asia minore, in cui si vede la metà dell'animale terminare in uccello, ed in particolare un primitivo statere d'oro di Lampsaco, che reca un cavallo pennuto [1]. E qui trovasi il perchè i filosofi lo abbiano ascritto fra i mostri marini, attingendo così le loro notizie a più alte e pure sorgenti. Sembra poi che gli Attici soltanto col dipingerlo nelle navi lo rendessero talora un soggetto di arte e di poesia [2], a ciò facilmente indotti per il commercio, le relazioni, e i possedimenti che avevano nell'Arcipelago e nelle coste d'Asia: onde Eschilo a tempo suo facevasi ben comprendere col nominarlo e mostrarlo in scena, cosa che dopo un mezzo secolo non avrebbe potuto fare senza incorrere nel ridicolo.

Nè Aristofane nè gli scoliasti ci hanno indicato in quale tragedia di Eschilo comparve il cavallo-gallo: che certo degno del comico rimprovero non era per aver usato molte volte quella voce, e per aver posto quell'uccello-quadrupede per un'insegna di nave nella perduta tragedia dei *Mirmidoni* [3]. Se non che non deve fare alcuna meraviglia, che egli trovasse il modo di produrlo al vero per mezzo di macchine nel teatro di Atene: sappiamo che molto si dilettava di tali comparse, e che alla forza del concetto e del verso aggiunse sovente l'effetto delle portentose immagini per rendersi più facile la vittoria [4]. Fra le tragedie che ci sono di

[1] Mionnet *Suppl.* V p. 368. Lampsacus Mysiae n. 540.

[2] Lo scoliaste all'*Aiace* di Sofocle v. 232 dice dell'ἱππαλεκτρυών· « ἵππος γὰρ τὸ μέγα παρ' Ἀττικοῖς. »

[3] *Aeschyli fragmenta ed. Dindorf*. pag. 100 n. 137.

[4] Sommerbrodt *De Aeschyli re scenica* P. I. pag. XXXV « *De machina sive de aeoremate* ». Vedi pure i commenti all'antica vita di Eschilo fatti da Dindorf l. c. pag. 9.

lui rimaste si giudica il Prometeo legato quella, dove in maggior copia ha spiegato il risalto dei meccanici argomenti [1]; ed è qui appunto che mi sembra assai probabile l'aver lui prodotto il cavallo-gallo deriso da Aristofane.

Non sarà inopportuno di trattenersi alquanto su questo punto, che fino ad ora è stato (oserei dire) lasciato nell'antica oscurità. Il Prometeo (o meglio la sua trilogia) si rappresentò in Atene nel quarto anno della 76ma olimpiade, essendo arconte Menone [2], allorchè cominciavano ad essere pregiate le macchine nel nuovo teatro, ed imitare e produrre sia cose naturali che meravigliose. Ecco Prometeo (protagonista), che viene incatenato da Volcano per volere di Giove sulla rupe scitica, che si protende nel mare: al suo alto lamento accorrono le ninfe oceanine su di un carro alato strisciante nell'onde. Viene dietro a loro di là dalle sue sorgenti l'Oceano, il quale cavalca un uccello-quadrupede: e fermatosi alquanto a consolarlo e spendere per lui vani consigli, sen ritorna via, chè già sta per prendere il suo animale il volo. Dopo poco Io, ninfa infelice per causa di Giove, giunge colà vagabonda con la sua testa di vacca, quale l'immagine d'Iside [3], e come narra, così ascolta nuove sventure. Fuggita essa per l'assillo persecutore, non tarda molto Mercurio ad annunciare a Prometeo più fieri travagli, se a Giove non svelava il segreto della caduta del suo impero: al suo ostinato e sublime diniego la minaccia si compie, e termina la tragedia collo scuotere della terra, col mug-

[1] C. O. Müller *Storia della letteratura greca* (V. ital.) cap. 22.

[2] *Schol. Aesch. in argument. Persarum.*

[3] Così Erodoto (l. II) dice esser l'imagine d'Iside bovicornuta simile alla Io dipinta dai Greci.

gito dei venti, col lampo dei fulmini, e con il mare che si confonde col cielo.

Simile a Bacco nelle *Rane* sono stato ancor io ricercando, che razza di volatile fosse quell' uccello quadrupede cavalcato dall'Oceano, e col quale ha sorvolato il mare; e perchè quasi sforzi il suo volo, e nelle domestiche stalle desideri piegare il suo ginocchio [1]. Lo scoliaste il disse senz'altro un grifo, ma come osservò lo Schütz, ciò non si può ammettere, essendo i grifi in altra guisa determinati nella stessa tragedia; e quindi stima esser piuttosto un pegaso [2]. Ma benchè il Pegaso abbia un'origine nettunica (come in genere lo furono i cavalli alati, o solo veloci, ad esempio quelli di Achille donati da Nettuno a suo padre), il suo svolgimento però è tutto solare, e si compie nel cielo: e non troviamo che abbia servito giammai a divinità marine, onde ragionevolmente non potevasi cavalcare dall'Oceano. Per tutto ciò ogni verisimiglianza ci conduce a credere che sia il cavallo-gallo, veduto da Eschilo per insegna nelle navi: ed ancora si spiega perchè lo scoliaste lo abbia interpretato per un grifo, se si ricorda,

[1] Aeschyl. Prom. v. 394 (ΩK):

λευρὸν γὰρ οἶμον αἰθέρος ψαίρει πτεροῖς
τετρασκελὴς οἰωνός· ἄσμενος δὲ τὰν
σταθμοῖς ἐν οἰκείοισι κάμψειεν γόνυ.

Seguo lo Schütz sulla voce ψαίρει: « *Aeschylus vero de nisu evolandi intelligit* » (pag. 93).

[2] *In Aesch. Trag. Comm.* vol. I. p. 72. *An gryphus fuerit, quod scholiastae putant, incertum est. Nihil enim impedit, quominus equum alatum, ut Pegasum fuisse fabulantur, interpretemur. Gryphes saltem a Prometheo ita describuntur* (v. 810, ed. Dindorf v. 803), *ut scholiasturum opinioni calculum vix adjicere queamus.*

che quello di Aristofane aveva pur detto appartenere il cavallo-gallo alla specie dei grifi [1].

Come animale marino e come insegna passò il cavallo-gallo secondo lo stile di Eschilo a denotare la nave stessa. Quando egli dice, in un frammento dei *Mirmidoni*, che il cavallo-gallo versa in abbondanza confusi affanni, a che altro intendeva di appellare se non alla nave, od al mare [2]? Furono dagli antichi paragonate talvolta le navi ad alati cavalli, ed alate anch'esse, che volavano via nel sommo dei flutti: così le vele gonfie dal vento parevano simiglianti alle ali ed alla coda, così dalla lontana riva la prua sembrava il corpo di altro animale congiunto al pennuto con la testa ed il corpo in avanti. Dopo ciò si scorge che il cavallo-gallo si prestò nei tempi di Atene fiorente a varie immagini di poesia e di arte. Nel nostro vaso sta dipinto un giovane pomposamente vestito, e che con sicurezza se ne galoppa e vola: difficile certo sarà indovinare chi egli sia. Aristofane scherzando sopra un tale, dice che da persona di niun conto se ne uscì grande e fortunato come un cavallo-gallo [3]; forse l'assomigliava ad una nave spinta da buon vento, ovvero aveva di mira qualche modo di Eschilo. Ignoro pure la ragione del connubio del cavallo col gallo, in cui altri vi cercherà qualche nascosto simbolo astronomico. Meno incerto sarà l'affermare che il mostro marino fu tolto talvolta

[1] Fozio nel suo *Lexicon* spiega l' ἱππαλεκτρυών: γρύψ, aggiungendo, διὰ τὸ τετράσκελον εἶναι, la quale caratteristica confronta col citato passo del Prometeo; su del quale lo Schütz si trova confuso (l. c. p. 87) — *quae de* οἰωνῷ τετρασκελεῖ *subiungit* (Aesch.) *per se quidem frigida sunt, hic tamen ad perturbationem eius significandam valde apposita.*

[2] *Aesch. fragm. ed. Dindorf.* n. 137.

[3] Aristoph. *Av.* 801.

per arme od impresa negli scudi guerrieri: in quanto che vidi di recente scoperta presso Chiusi un' anfora dai conti della Ciaia, ove un combattente lo porta effigiato in bianco nel rotondo scudo. Segno invero di terrore, perocchè i crudi mostri generati dalla terra, e di cui vanno ripieni i gorghi dell'Oceano, secondo il bel detto di Eschilo [1], sono nemici ai mortali.

G. F. Gamurrini

FIGURA DEL PARTENONE SU VASO NOLANO

(Tav. d'agg. T)

La questione, fino a qual punto celebri opere di plastica abbiano servito di modello ai pittori de' vasi, è stata discussa più volte e in vario senso. Allorquando O. Jahn scrisse la sua introduzione al catalogo de' vasi di Monaco, non si conosceva ancora alcuna figura di pittura vascolare, la quale con qualche certezza si potesse combinare con un' opera plastica. Oggi la questione ha cambiato d'aspetto. Dopo che riuscì alla sagacia di Michaelis [2] dimostrare la coerenza fra una pittura vascolare ateniese e due metopi del Partenone, nuove scoperte hanno ridato alla luce due vasi su' quali una figura almeno con certezza si conosce derivata da un celebre originale plastico, dico il vaso chiusino di Penelope [3] e quello ateniese con Marsia e Atena. Ragionando di quest'ultimo monumento il sig. G. Hirschfeld ha ventilato

[1] Aesch. *Choeph.* v. 583-586.
[2] *Der Parthenon* p. 139.
[3] *Ann. d. Inst.* 1872 p. 204 s. *Mon. d. I.* IX 42.

nuovamente tutta la questione [1], e certamente si può acconsentire alla parte essenziale de' suoi apprezzamenti. Nondimeno pare che non sia terminato ancora l'esame di questo punto, e sono lieto di poter aggiungere un fatto nuovo ad una questione tanto interessante.

Il vaso pubblicato per la prima volta sulla tav. d'agg. T si trova nella collezione Torrusio, e a quel che si dice proviene con tutto il resto di quella collezione da Nola. Esso è di figure rosse, della forma incisa sotto il n. 1ª e meno uno scalfito senza rilievo è perfettamente intatto. La pubblicazione è fatta da un lucido preso sotto i miei occhi, nel quale però sfortunatamente non è riuscito al disegnatore napoletano di riprodurre intieramente la rara finezza e leggerezza dell'originale.

Il lato anteriore ci mostra un efebo accanto al suo cavallo. La chioma corta del giovane è cinta d'una tenia di cui un'estremità s'innalza sopra la fronte come intirizzita [2]. Veste una clamide sparsa di piccole stelle e sorretta sulla spalla sinistra mediante un nodo. Tutt'e due le mani afferrano la briglia del cavallo e tirano tanto forte, che l'animale è costretto di voltar la testa un poco a sinistra. Il piede destro è steso avanti e sta dietro il piede destro del dinanzi del cavallo, il quale sellato e imbrigliato mette i piedi dinanzi sopra un piccolo rialzo del terreno, accennato da una striscia paonazza, mentre i piedi di dietro sono molto allungati. Evidentemente la posizione è quella significata dagli antichi col verbo ὑποβιβάζεσθαι [3] e per la quale

[1] Hirschfeld *Athena und Marsyas* p. 9 s.
[2] Kekulé *Kunstmuseum in Bonn.* n. 38 p. 9.
[3] Xenoph. περὶ ἱππ. 6,16. Poll. I 213.

i cavalli si addestravano espressamente. Dovevano cioè discostare quanto era possibile i piedi di dietro da quelli dinanzi, abbassando così la schiena e facilitando il montare. Il giovane adunque sta per salire. La composizione, nella quale con fino tatto si è avuto riguardo della superficie curvata del vaso, ha perduto molto per il trasporto sul piano. Ivi la parte posteriore del cavallo non si presenta stesa in un modo così esagerato come qui, e anche la soverchia lunghezza della coda vi pare temperata.

Il lato posteriore mostra un giovane con mantello, che nella destra abbassata regge una tenia.

Salta negli occhi la grande somiglianza della rappresentazione del lato anteriore col gruppo del fregio occidentale del Partenone ripetuto nella nostra tavola d'agg. T n. 2 secondo la pubblicazione del Michaelis (Parthenon tav. 9. XIII 25). Supposta per ora questa derivazione, le lievi modificazioni in parte si spiegano dalla tecnica diversa, in parte dalla necessità di trasportar la composizione sopra una superficie curvata, in parte finalmente da ciò, che nel fregio il gruppo si presenta connesso con altre rappresentazioni, mentre qui rimane isolato. La mossa della testa del cavallo è perfettamente pittoresca e motivata solo dalla briglia fortemente tesa[1]. Più del resto è modificata l'attitudine del giovane. Sul fregio la gamba sinistra, la quale, essendo quella destra mossa avanti e occupata in altro modo, sola sostiene il peso del corpo, è piegata, mentre nello stesso tempo il corpo cerca un altro appoggio e lo trova nel cavallo a cui si accosta. La gamba destra stesa molto avanti fa sporgere fortemente l'anca sinistra. La parte supe-

[1] Nella pubblicazione degli *Anc. Marbl.* anche il cavallo del fregio volge la testa visibilmente a sin.

riore del corpo è piegata indietro per aiutare le mani a tirare, mentre la testa è lievemente abbassata [1]. Sul vaso invece il peso del corpo viene sorretto unicamente dalla gamba sinistra posta fermamente, nè si appoggia punto al cavallo. Lo sporgere dell'anca sinistra, il piegarsi indietro della parte superiore del corpo, l'inclinazione della testa sono quasi impercettibili. Grave sarebbe l'importanza di tali modificazioni, se avessimo avanti agli occhi una riproduzione in rilievo, ovvero una trasformazione della composizione in un gruppo plastico, mentre trattandosi d'una pittura vascolare sono di poco conto. Anzi alcune di esse pare che non siano fatte senza una certa intenzione. Così la testa dell'efebo non poteva esser piegata avanti, perchè avvicinando vieppiù fra di loro le teste del giovane e del cavallo si sarebbe guastato l'equilibrio del gruppo ed avrebbe dato maggiormente negli occhi lo spazio vuoto al dissopra della parte posteriore del cavallo, alla quale difficoltà sul fregio si è rimediato nascondendo una porzione della parte posteriore del cavallo dietro la testa, il collo ed il petto del cavallo seguente. Un motivo della stessa natura poteva indurre il pittore a rappresentare non piegata ma stesa la gamba sinistra dell'efebo. L'intervallo vuoto cioè fra la gamba del giovane e quelle di dietro del cavallo non dovev'essere allargato oltre lo spazio che occupa adesso, riflessione che non occorreva fare per il fregio, ove i piedi dinanzi del cavallo seguente stanno in tale intervallo. In tutto il

[1] La mano destra dell'efebo pare che anche sul fregio sia stata nello stesso punto ove nella pittura vascolare tuttora si vede, fra la criniera cioè del cavallo e l'avambraccio sinistro, ove oggi è un posto vuoto nel quale entrerebbe giusto una mano. Che sia rotto un pezzo della criniera è poco verosimile, vista la rottura troppo diritta. Peraltro la questione non può decidersi se non in faccia dell'originale.

resto la corrispondenza fino ai più piccoli dettagli è veramente sorprendente. È degno d'essere notato che il piccolo rialzo del terreno, su cui nel fregio il cavallo ha messo i piedi, ricorre sul vaso, e quand'anche si supponga, che il pittore abbia copiato il fregio, sorprende sempre l'aver egli conservato una cosa accessoria come questa. Ma tale rialzo è egli davvero una cosa accessoria? Ovvero avrebbe un significato definibile? La spiegazione di Hawkins, seguita anche dagli ultimi interpreti [1], non ne fa conto. Hawkins [2] suppone che il giovane col suo piede destro voglia spingere avanti il destro piede dinanzi del cavallo, che sta indietro, affinchè sia completo lo schema dell'ὑποβιβάζεσθαι. Ma se nello stesso tempo i piedi dinanzi del cavallo stanno sopra un rialzo, sempre la sua schiena rimarrà in alto. E poi l'efebo perchè mai tira così fortemente la briglia, e ciò nella direzione a sinistra? Ciò non può avere altra conseguenza se non che il cavallo rivolgerà a sinistra prima la testa, e poi il corpo. Viste tali difficoltà non vorrei sopprimere il seguente tentativo d'una spiegazione, la quale però convengo che è un poco ricercata.

Il cavallo fa, è vero, lo schema dell'ὑποβιβάζεσθαι, ma nello stesso tempo mette i piedi sopra un rialzo. L'efebo, volendo costringerlo a levarveli e metterli più bassi, lo tira colla briglia verso sinistra. Siccome però l'animale evidentemente alquanto restìo non ubbidisce subito, così col piede messo innanzi s'ingegna di spingerne verso sinistra anche i piedi dinanzi. Ammessa questa spiegazione il rialzo è indispensabile per metterе in chiaro il motivo, e ben si capisce, perchè ricorra sulla pittura vascolare.

[1] Michaelis *Parthenon* p. 232. Petersen *Kunst d. Pheidias* p. 289
[2] *Anc. Marbl.* VIII p. 157.

Una corrispondenza tanto stretta non lascia verun dubbio sulla derivazione immediata della pittura vascolare in discorso dal fregio del Partenone. Sia che si voglia ritenere la spiegazione di Hawkins, sia che si accetti la mia, in ogni caso il momento scelto per essere rappresentato non è di quelli che tanto facilmente si affacciano alla mente dell'artista. Ma ciò che decide, al mio avviso, è l'identità del panneggiamento. Petaso e clamide è vero che formano il solito costume degli efebi attici su monumenti d'arte. Ma ancorchè volessimo attribuire al caso che sopra ambedue i monumenti il petaso pende sulla schiena, rimane sempre assai sorprendente, che anche l'efebo del vaso sia privo di spada e lancia, di cui siamo abituati a vedere armati i cavalieri su pitture vascolari: circostanza dalla quale difficilmente potremo fare a meno di inferire che nemmeno egli sia occupato in un esercizio guerresco, ma piuttosto in una πομπή festiva. Confesso di non essere scettico abbastanza per attribuire tutto questo ai capricci del caso.

Mi pare adunque stabilito che il pittore vascolare non abbia conosciuto soltanto il gruppo del fregio del Partenone, ma l'abbia avuto innanzi agli occhi, durante il suo lavoro, in una parola, che l'abbia copiato addirittura; anzi non mi fo scrupolo di ravvisare nella nostra pittura vascolare una delle copie le più esatte che dall'antichità siano a noi pervenute. A nessun occhio esperto dell'arte si nasconderà l'infinita bellezza dell'opera di Fidia; ma non defraudiamo però della meritata lode il pittore vascolare che fedelmente s'ingegnò di tradurre nella sua tecnica quella magnifica composizione.

Alle eccezioni, che nuovamente qua e là si tornano a fare contro la derivazione d'Atene di tanti vasi trovati in Italia, il nostro monumento può opporsi

come una nuova e decisiva prova di quel fatto. Non v'ha luogo fuori di Atene ove una cosiffatta opera d'arte potesse essere fabbricata.

C. Robert

OGGETTI TROVATI NELLA TOMBA CORNETANA DETTA DEL GUERRIERO.

(Mon. dell'Inst. vol. X tavv. X – X^a).

A malincuore, e dopo aver veduto che niuno dei nostri collaboratori volle occuparsi dell'argomento, mi decido ad illustrare il ripostiglio cornetano pubblicato sulle nostre tavole dei Monumenti X – X^a, sopra il quale diedi già alcune notizie preliminarie nel Bullettino dell'anno 1869 p. 257 sgg. Gli oggetti che vi appartengono, offrono molti punti di contatto tanto con quelli che si trovano sulle isole di Cipro, di Rodo e dell'arcipelago greco, quanto con antichità scoperte al di là delle Alpi; però la biblioteca dell'Istituto è incompleta nella letteratura riferibile alle scoperte accadute su quelle isole e del tutto priva delle opere, anche più necessarie, che trattano sopra le antichità nordiche; ond'è che debbo contentarmi di communicare i fatti principali osservati nello scavo, e di dare semplicemente la lista degli oggetti ritrovati, lasciando ad altri, che dispongono di mezzi scientifici più completi, l'illustrarli con i necessarj confronti ed il tirarne le rispettive conclusioni.

Sono peraltro convinto, che l'uno o l'altro dotto, leggendo la lista, giudicherà, che sopra alcuni oggetti avrei dovuto dare schiarimenti più completi. Ma certamente mi scuserà chi considera, che corredando la

lista io non poteva confrontare gli oggetti; i quali nel frattempo erano già partiti. Chiunque ha fatto simili lavori, saprà, come spesso accade, che nell'atto di stendere la descrizione gli appunti presi anteriormente paiono insufficienti e si risente il bisogno di completarli mediante una reiterata ispezione degli originali.

Quando nel mese di Ottobre dell'anno 1869 i signori fratelli Marzi facevano scavi nella loro tenuta a levante dalla via degli Archi, in distanza d'incirca cento passi da questa via e di cinquanta dagli Archi stessi, alla profondità di quasi 2 metri fu scoperta una cassa o sarcofago di nenfro lungo m. 3, 40, largo 1, 58, profondo 1, 62 [1]. Rottone il coperchio, si scorse lo scheletro del guerriero depostovi e attorno molti oggetti che gli avevano servito nella sua vita militare e privata. Lo scheletro esposto all'aria poco dopo cadde in polvere. Gli oggetti trovati insieme furono portati nella casa Marzi e vi restarono fino alla primavera dell'anno 1873, nella quale vennero acquistati dal signor Giorgio di Bunsen, che più tardi li cedette al Museo di Berlino. Prima d'imballarsi essi, furono disegnati dal sig. Adriano Prachov, i quali disegni si vedono riprodotti sulle nostre tavole X - X[a] mediante il processo eliotipico. Ma debbo aggiungere, che non tutti gli oggetti raffigurati sulle anzidette tavole vennero trovati propriamente dentro la cassa. Tutte le persone ch'assistettero allo scavo e specialmente i signori Marzi ed il nostro socio corrispondente Monsignor Sensi concordano nell'assicurarmi, che i frammenti di mascella di cavallo raffigurati sulla nostra

[1] Per precisare vieppiù il sito della scoperta, aggiungo, che esso esiste a mezzogiorno della tomba degli Scudi in distanza di quasi sessanta passi.

tavola X^a figg. 17 e 18, si trovarono presso la cassa, la quale asserzione ha pure tutta la probabilità intrinseca. Riguardo poi al pugnale ed ai chiodi, o che altro fossero, di ferro rappresentati sulla stessa tavola figg. 14, 16, 16ª diversificarono le testimonianze, taluni dichiarandoli trovati dentro, altri presso la cassa. Ma, se si prescinde da cotesti pochi oggetti, di tutti gli altri raffigurati sulle nostre tavole X - X^a la provenienza dalla cassa stessa è sicura ed essi formano così un insieme sepolcrale perfettamente circoscritto.

Alcuni materiali, per la cui determinazione non bastò la conoscenza dell'archeologo, furono stabiliti dal signor Pringsheim mediante l'analisi microscopica. Il quale tra le altre cose ha costatato, che il materiale simile all'osso impiegato in diversi oggetti del nostro ripostiglio sempre è o avorio o osso di ippopotamo, mentre per amore di brevità nella seguente lista lo qualificherò semplicemente come osso. Sopra le specie dei legni occorrenti nel ripostiglio l'illustre dotto mi scrive con queste parole: « tutti i legni provengono da alberi a fronde, nessuno da un albero aciculare. Ma riesce quasi impossibile il determinare la precisa specie. Imperocchè, essendosi sciolta la coerenza del tessuto e distrutta la configurazione della materia che lo compone, la struttura organica, sopra la quale sola in tali casi può fondarsi la determinazione, generalmente non si riconosce più. Sotto le quali circostanze soltanto ardisco di dare un parere sopra la tazza raffigurata tav. X^a fig. 1 - 1^b, il cui legno si è conservato meglio di quello degli altri oggetti, e credo di poter affermare con sufficiente certezza, che essa tazza è lavorata in legno di cottogno *(cydonia vulgaris)*. Riguardo poi gli altri oggetti mi pare sicuro, che consistono di altro legno. Ma non

posso affermare nulla nè sulla specie adoperata nei singoli pezzi, e nemmeno sulla quistione, se il legno sia in tutti identico. In ogni caso non abbiamo da fare con alcuna di quelle specie di alberi a fronde, che generalmente si adoprano dall' industria moderna, ma piuttosto con qualche specie rara ». Debbo i più vivi ringraziamenti al signor Pringsheim, come ai signori Treu e di Wilamowitz-Möllendorf, i quali da Berlino mi hanno fornito diverse rettificazioni e supplementi alle notizie prese da me sopra gli oggetti, mentre erano ancora a Corneto.

Le misure dei singoli oggetti nella seguente lista si sono determinate in metri. Dove non si è aggiunta misura, il rispettivo oggetto è raffigurato nella grandezza naturale.

Mon. dell' Inst. tav. X.

Fig. 1ab, 2) Scudo di bronzo: 1a lato dinanzi, 1b rovescio, 2 proffilo. Diam.: m. 0,66. Lo scudo consiste in una lastra di bronzo molto sottile, la quale, se anche foderata di cuojo, certamente non aveva la necessaria solidità, onde parare i colpi. Dunque potrà confrontarsi con quegli scudi che Pausania VI 23, 7 vidde ad Elis nel cosidetto Lalichmion: *ἀσπίδες ἀνάκεινται, θέας ἕνεκα καὶ οὐκ ἐς ἔργον πολέμου πεποιημέναι*, ma con la differenza, che lo scudo tarquiniese non era come quelli semplicemente un anathema, risultando da Aristofane *Equ.* 849 sgg., che negli scudi da dedicarsi generalmente si levavano i *πόρπακες*, mentre il nostro scudo mostra nel bel mezzo il manico per impugnarlo ed attorno le fibbie destinate a passarvi le correggie, mediante le quali si portava sul dorso. Probabilmente esso appartiene alla ben conosciuta categoria degli oggetti lavorati specialmente per la de-

corazione sepolcrale. Gli ornati impressi, che l'adornano disposti in cerchi concentrici, sono quelli che più o meno modificati e combinati in maniera svariata ricorrono sugli scudi e sulle borchie che si trovano in tombe italiche molto antiche ed anche in alcune oltramontane: bottoncini, cerchj, striscie. Si confrontino p. e. gli scudi prenestini, *Mon. dell'Inst.* VIII 26, 4, 5, e quello trovato in Danimarca, Conestabile *sopra due dischi in bronzo*, Torino 1874 p. 82.

Fig. 3) Coltello di bronzo, lungo m. 0,22. Il manico è attorniato da due cerchj, l'uno di osso, l'altro di ambra. Può essere, che anche questo coltello abbia appartenuto al corredo guerresco, portando gli eroi dell' Iliade talvolta un coltello attaccato alla guaina della spada (V. *Ilias* III 271. XIX 252).

Fig. 4) Punta di lancia di bronzo, lunga m. 0,52.

Fig. 5ab) Puntale della stessa lancia, col quale s'impiantava in terra (*οὐρίαχος, σαυρωτήρ*), lungo m. 0,52.

Fig. 6) Spirale di bronzo con dentro un pezzo di legno, lunga m. 0,20. La quale trovata vicino alla punta probabilmente faceva parte dell'asta, avviluppando la parte superiore del fusto, per dargli più solidità.

Fig. 7.8) Due tagli di ascia di bronzo, l'uno lungo m. 0,22, l'altro m. 0,14. Furono trovati l'uno presso l'altro e probabilmente formavano riuniti sopra lo stesso fusto una bipenne. L'uso di cotale arnese nell'epoca, alla quale appartiene la nostra tomba, non ci può recare meraviglia, essendo la bipenne di origine antichissima. La conosciamo come simbolo del Giove carico ed insegna dei re di Lidia. Nell' Odissea V 234 sg. Calipso consegna ad Ulisse *πέλεκυν.... χάλκεον, ἀμφοτέρωθεν ἀκαχμένον*, affinchè con esso costruisca la rate[1],

[1] Come arma la scure vien menzionata *Ilias* XIII 611, XV 711, ma senza cenno, che fosse doppia.

mentre l'uso che già in epoca molto rimota ne facevano gli Etruschi, risulta dagli antichissimi affreschi della tomba Campana presso Veji, da vasi di bucchero e da rilievi di arcaico stile tuscanico (cf. *Ann. dell'Inst.* 1863 p. 339 sg.).

Mon. dell'Inst. tav. X[a]

Fig. 1) Kalpis di bronzo lavorata col martello, alta 0,40. Sotto il collo è attorniata da una striscia di bottoncini rilevati. Due altre striscie somiglianti circondano il recipiente e tra loro sono praticati i ben conosciuti chiodi.

Fig. 2[ab]) Fiasco di bronzo lavorato col martello e tutto adorno di bottoncini disposti in cerchj concentrici, alto 0,35, diam. 0,25. Sul lato stretto sono inchiodate striscie di bronzo, che servivano a far passare la correggia, che reggeva il fiasco. Nella forma corrisponde con quelli di smalto di fabbrica egiziana, di cui diversi esemplari si sono trovati in tombe etrusche, le quali però hanno dato alla luce anche fiaschi di bronzo somiglianti al nostro (cf. p. e. Micali *mon. in.* tav. 52, *Mus. Gregor.* I 10 = *Semper der Stil* I p. 66)

Fig. 3) Altra kalpis di tecnica somigliante alla sopra mentovata, ma col collo più lungo; ne manca la parte inferiore. Ciò ch'è conservato è alto 0,40. Sul collo è stampato un ornato di bottoncini rilevati.

Fig. 4) Caldaia di bronzo con coperchio munito di manichetto, alta 0,16, diam. 0,18. Il coperchio è ornato con una striscia di bottoncini rilevati.

Fig. 5[ab]) Coppa d'argento con un manico, alta 0,025, diam. 0,08. (Fig. 5[b] la mostra veduta dal di sotto).

Fig. 6) Tazza d'argento con due manichi, alta 0,05, diam. 0,06.

Fig. 7) Piatto d'argento, diam. 0,175, graffito con fregio a triplice striscia ondeggiante chiuso tra due fili di bottoncini.

Fig. 8) Tazza di bronzo con un manico, alto 0,05, diam. 0,10.

Fig. 9) Cerchio di bronzo munito di una specie di manubrio triangolare, diam. 0,103, alt. 0,035.

Fig. 10. Piede d'un vaso di bronzo, diam. 0,192, alt. 0,10.

Fig. 11) Frammento di bronzo, che probabilmente faceva parte del collo d'un vaso, diam. 0,075.

Fig. 12) Piatto di bronzo molto piano con ornati rilevati sull'orlo, diam. 0,185.

Fig. 13) Caldaia di bronzo, diam. 0,32, alt. 0,14.

Fig. 14) Piedino di bronzo di un vaso o che altro sia, alt. 0,02, diam. 0,054. Il disegno ne ritrae la parte inferiore e la veduta da fianco.

Fig. 15) Piatto di bronzo senz'ornato, diam. 0,26, alt. 0,04.

Mon. dell'Inst. tav. X[b]

Fig. 1) Pettorale di bronzo disegnato da ambedue i lati, alt. 0,27, larg. 0,20. Nell' orlo superiore ed inferiore è traforato, per cucirlo sulla veste o corazza; quando si scoprì, era coperto dalla lamina d' oro fig. 2, di cui subito parleremo. L' uso di pettorali è d'antichissima origine. Il supremo giudice nell' Egitto era distinto con un pettorale di lapislazuli, il gran sacerdote dei Giudei col *chóschen hammischpa't*, capsola quadrata incrostata con pietre nobili. Le donne libiche portavano *αἰγέας ψιλὰς θυσανωτὰς, κεχριμένας ἐρευθεδάνῳ*, da cui Erodoto deriva l'egide di Minerva, la quale anche essa entra nella categoria dei pettorali (Herodot. IV 188, 189). Un pettorale di oro de-

corato con ornati lineari ed in forma di cerchi ed incrostato con pezzi di ambra fu trovato sul petto dello scheletro in un'antichissima tomba prenestina (*Archaeologia* vol. XLI tav. XIII 1). A Hallstatt se ne scoprì uno di bronzo in forma di trapezio ed ornato con figure di uccelli e cavalli (von Sacken *Grabfeld von Hallstatt* tav. VIII 8 p. 44). L'esemplare più cospicuo finalmente che ci è conservato si è il pettorale d'oro proveniente dalla tomba ceretana Regulini–Galassi, riccamente decorato con ornati dell'avanzato stile asiatico, prodotto probabilmente di una fabbrica fenicia o cartaginese (Grifi *mon. di Cere* tav. I, *Mus. Gregorian.* I 82, 83). Può essere anche che le lastre di bronzo con sopra un anello che si trovano in antichi sepolcri del Bolognese, fossero stati pettorali, i quali invece di essere cuciti sulla veste vi dipendevano attaccati in un cordoncino (Cf. Gozzadini *di un sepolcreto etrusco scop. presso Bologna* tav. VI 1 p. 20 sg., *intorno ad altre settantuna tombe* tav. agg. n. 2 p. 6 sg.).

Fig. 2) Lamina d'oro pallido con ornati stampati che copriva l'anzidetto pettorale, alt. 0,17, larg. 0,14. Il sistema della decorazione sembra imaginato sotto l'impressione di un petto coperto di una veste ricamata, sopra la quale s'incrociano due bandoliere che nel punto, dove s'incontrano, sono fissate con una grande borchia, mentre due altre borchie più piccole in distanza simmetrica adornano ognuna bandoliera. La nostra lamina offre, quasi si può dire, il segmento centrale di un petto addobbato in cotale guisa. Sarebbe troppo lungo l'entrare in un'analisi particolareggiata dei singoli ornati. Basta osservare, che quasi tutti i concetti ricorrono egualmente su antichi monumenti di provenienza italica, come su altri trovati di là delle

Alpi. P. e. gli ornati in forma di semiluna che colle punte s'appoggiano su cerchj, ricorrono sopra una cintura di bronzo e sopra un vaso d'argilla trovati a Hallstatt (von Sacken *Grabfeld von Hallstatt* tav. X 2, XXVI 7), gli uccelli acquatici sopra un pettorale e sopra piatti di bronzo della stessa provenienza (von Sacken tav. VIII 8, XXII 2, 3. XXIV 1 sg.) e sopra uno scudo scoperto in Svezia (Conestabile *sopra due dischi* tav. VI 2).

Fig. 3) Spalletta (γύαλον) di bronzo foderata con tela ancora benissimo conservata, lung. 0,17. Allorchè la viddi per la prima volta, il pezzo di tela restava attaccato alla parte interna della spalletta, dove fuor di dubbio si trovava anche anticamente. Ma dopo, non so come, ne venne staccato ed ora copre la parte esterna, come lo mostra il nostro disegno. Siccome, a quel che mi venne assicurato, non si trovò traccia di altra spalletta, così è possibile, che soltanto la spalla destra del guerriero era garantita con cotale lastra, mentre la sinistra, perchè generalmente protetta dallo scudo, ne restava priva. In ogni caso l'oggetto merita un interesse speciale come unico avanzo finora conosciuto di quelle corazze di tela, che spesso vengono menzionate nella letteratura antica. Amasis, re d'Egitto, dedicò una cosifatta corazza nel tempio di Atene a Lindos e spedì un'altra in dono ai Lacedemonj (Herodot. II 182, III 47. Plin. *h. n.* XIX 12). Che la corazza di tela fosse stata in uso anche presso gli antichi Ebrei, risulta dall' *Exodus* XXVIII 32, XXXIX 23. Λινέους θώρηκας nell'armata che Xerxes condusse contro la Grecia, portavano gli Assirj (Herodot. VII 63) ed i soldati di marina fenicj e filistei (Herodot. VII 89). Lo stesso costume era in uso presso i Susj (Xenoph. *Cyrop.* VI 4, 2), presso i Chalybes dell'Armenia (Xenoph. *anab.* IV 7, 15)

e anche presso i Cartaginesi, avendo Gelone ed i Siracusani dopo le vittorie riportate sopra di loro dedicato ad Olimpia tre corazze di tela (Pausan. VI 19, 7). Da λινοθώρηξ vien caratterizzato nell' Iliade (II 529) Ajace il Locro e tra i socj dei Troiani Amphios, figlio di Merops (II 830). Rimandando i lettori che vorrebbero istruirsi sopra l'uso, che i Greci in diverse epoche facevano della corazza di lino, al libro di Hehn *Kulturpflanzen und Hausthiere* 2. ed. p. 149 ss., mi contenterò di rammentare soltanto due fatti di storia italica che geograficamente ed etnograficamente possono collegarsi col frammento di cosifatta corazza trovata nel sepolcro tarquiniese. Imperocchè la corazza di Tolumnius, re di Veji, la quale da Cornelius Cossus, che colla propria mano aveva ucciso il re vejente, fu dedicata nell'aedes Jovis Feretrii, dove la vidde ancor Cesare Augusto e ne lesse l'iscrizione dedicatoria, era un thorax linteus (Liv. IV 20). E Silio Italico *Pun.* IV 223 determina i Falischi vicini degli Etruschi e con loro congiunti da molte relazioni politiche e commerciali:

Inductosque simul gentilia lina Faliscos.

Può essere, che alla stessa corazza di tela abbiano appartenuto anche i frammenti raffigurati tav. X[a] figg. 6 e 10.

Fig. 4) Rasoio di bronzo in forma di semiluna, alt. 0,10. Rasoj di cotale specie spesso si trovano in un ben distinto strato molto antico delle necropoli italiche, nemmeno mancano esemplari molto somiglianti in ripostigli oltramontani. Notevole si è anche il fatto, che il signor Dumont vidde un esemplare di provenienza attica e quasi corrispondente col nostro nell'anno 1866 ad Atene nel possesso del console inglese.

Fig. 5) Catena composta di piccoli anelli di bronzo che probabilmente apparteneva al fornimento d'un cavallo. Un esemplare del tutto somigliante che si dice proveniente dalle Maremme, esiste nel Museo civico di Volterra.

Fig. 6) Due morsi di cavallo lavorati in bronzo, lung. 0,25.

Fig. 7) Fibula d'argento con ornato d'oro pallido a filigrana sviluppato fig. 7ª, alt. 0,08.

Fig. 8) Fibula d'oro pallido, alt. 0,07.

Fig. 9.9ª) Fibula di bronzo, graffita con striscie ed ornati in guisa di occhj di dado, alt. 0,10. Due esemplari.

Fig. 10) Fibula di bronzo in forma di animale, alta 0,06, di cui ve ne sono due esemplari. Fibule somiglianti si sono scoperte a Marzabotto (Gozzadini *di un'antica necropoli a Marzabotto* tav. XVII 15 p. 20, 54. Cf. anche Gozzadini *di un sepolcreto etr. scop. presso Bologna* tav. V 11 p. 24) ed a Hallstatt (von Sacken *Grabfeld von Hallstatt* tav. XV 4-7 p. 66).

Fig. 11) Fibula di bronzo con un anello di ferro infilato sopra l'archetto, alt. 0,08. Quattro esemplari.

Fig. 12) Fibula di bronzo con cinque dischi di osso e di ambra infilati sul dorso, alt. 0,09. Tre esemplari.

Fig. 13) Fibula di bronzo frammentata, alt. 0,06. Sul dorso vi è un rialzo in guisa di capelletto, come spesso ricorre sui manichi dei vasi di bucchero.

Fig. 14) Semplice braccialetto di bronzo, diam. 0,09. Due esemplari.

Fig. 15) Braccialetto di bronzo ornato con gruppi di linee verticali, diam. 0,09.

Fig. 16) Braccialetto di bronzo ornato con striscie orizzontali parallele, diam. 0,095.

Fig. 17) Bottoni di bronzo, quattro esemplari, diam. 0,043.

Fig. 18) Bottoni di bronzo, otto esemplari, larghi 0,08.

Fig. 19) Cerchietto di bronzo, diam. 0,025.

Fig. 20) Uncinetto di bronzo, alt. 0,025, lung. 0,13.

Fig. 21) Uncinetto di bronzo, alt. 0,025.

Fig. 22) Arnese di bronzo, il cui uso resta sconosciuto, lung. 0,085. Consiste in due bastoncini vuoti, l'uno lungo, l'altro più corto che con esso s'incrocia. Due arnesi somiglianti si sono trovati a Hallstatt, l'uno di bronzo, l'altro di terracotta, mentre in quest'ultimo il bastoncino di traverso non resta aperto, ma chiuso (von Sacken tav. XVIII 15, 6ª).

Fig. 23) Occhietto d'uncinetto di bronzo, lung. 0,085.

Figg. 24) (diam. 0,07), 25 (diam. 0,065). Due tondi di bronzo lavorati a traforo che probabilmente erano cuciti sulla veste. Esemplari somiglianti si sono trovati nell'Italia, come p. e. presso Volterra e nel Bolognese (v. Gozzadini *di un sepolcreto etrusco scop. presso Bologna* tav. VI 8, 9 p. 25, *intorno ad altre* 71 *tombe* p. 8) ed in vari siti oltre le Alpi, come p. e. presso Hallstatt (von Sacken *Grabfeld von Hallstatt* tav. XVIII 19, 21). Se la mia memoria non sbaglia, gli studiosi delle antichità nordiche chiamano e determinano cotesti oggetti come anneaux de suspension.

Figg. 26) (diam. 0,09), 27 (diam. 0,13). Due grossi anelli di bronzo, nell'interno vuoti, come si trovarono anche presso Bologna (v. Gozzadini *di un sepolcreto etrusco scop. presso Bologna* tav. VI 1 p. 25).

Figg. 28) (diam. 0,055), 29 (diam. 0,04). Anelli solidi di bronzo. Oltre ciò si trovarono più anelli molto piccoli (diam. 0,02), di cui un esemplare si è rappresentato dentro la fig. 29.

Mon. dell'Inst. tav. X^c

Per amore di brevità accennerò subito nel principio le particolarità principali dei vasi d'argilla pubblicati sopra questa tavola sotto i numm. 1-10 e 12. Il fondo è quello dell'argilla naturale generalmente di colore giallo, ma il detto colore secondo il grado e la perfezione della cottura offre diverse mescolanze difficili a distinguersi colla descrizione. Dunque, dove non ho rammentato espressamente un altro colore, sempre deve supporsi un fondo giallo o giallastro. I concetti decorativi dipinti su questo fondo sono generalmente rossi o bruni, mentre isolatamente s'impiega anche un colore bianco e nero. Ma deve osservarsi, che non dappertutto il rosso ed il bruno decisamente si distinguono, ma che talvolta offrono particolari mescolanze di transizione tra i due colori. Tutti i vasi trovati nel sarcofago sono lavorati col torno.

Fig. 1) Tazza con due manichetti dipinta con ornati lineari, diam. 0,14.

Fig. 1^ab) Segmenti degli ornati di due altre tazze somiglianti al num. 1.

Fig. 2-2^b) Piatto a due manichi dipinto con ornati lineari, diam. 0,18.

Fig. 3-3^b) Piatto senza manichi dipinto con ornati lineari, diam. 0,21.

Fig. 4-4^b) Altro piatto somigliante, distinto sulla parte esterna da quadrati in guisa di scacchi, diam. 0,21.

Fig. 5) Orcio dipinto con ornati lineari, alt. 0,124. Il signor Dumont vidde ad Atene esemplari somiglianti, che provenivano da tombe abbastanza antiche scoperte presso il porto di Phaleron.

Fig. 6) Olla con coperchio dipinta con uccelli

acquatici ed ornati triangolari, alt. 0,12, diam. 0,13. Il facsimile dell'ornato del recipiente è sviluppato sulla tav. X[d] fig. 23[a], 23[b].

Fig. 7) Guttus che finisce in testa di animale, pare di porco, retto da tre piedi, alt. 0,12, lung. 0,23. Gli ornati mostrano uccelli acquatici e triangoli. Un segmento n'è sviluppato sulla tav. X[d] fig. 21. Nell'atteggiamento generale il guttus ricorda esemplari trovati sull'isola di Cipro (Döll *Sammlung Cesnola* tav. XVI 16, 17, 20).

Fig. 8) Olla a due manichi dipinta con uccelli acquatici, alt. 0,05, diam. 0,09. Il facsimile d'un segmento è sviluppato sulla tav, X[d] fig. 22.

Fig. 9) Olla senza manichi con ornati lineari e punteggiati, alt. 0,05, diam. 0,085.

Fig. 10) Olla senza manichi circondata da linee. Tre esemplari.

Fig. 11) Brocca a vernice nera, alt. 0,115.

Fig. 12) Orcio dipinto con ornati lineari e circolari, alt. 0,11. Ve ne sono due esemplari. Gli ornati corrispondono visibilmente con quelli ovvj in stoviglie provenienti da uno strato molto antico della necropoli di *Kameiros*, che viddi a Parigi nel possesso del signor Salzmann [1].

Fig. 13, 13[a]) Tazza d'argilla particolarmente dura con ornati a giorno, alt. 0,05 diam. 0,10.

Fig. 14) Frammento di tazza somigliante, alt. 0,04, diam. 0,08.

Fig. 15) Tazza a vernice nera con un manico ed attorno il centro ornati triangolari e graffiti, alt. 0,075, diam. 0,12.

Fig. 16) Tazza somigliante, alt. 0,06, diam. 0,14. Tre esemplari.

[1] L'opera del Salzmann sopra gli scavi di Kameiros disgraziatamente non sta alla mia disposizione.

Fig. 17) Tazza a vernice nera con due manichi ed attorno il centro ornati triangolari graffiti, alt. 0,06, diam. 0,13.

Fig. 18,18a) Piatto a vernice nera, alt. 0,05, diam. 0,16. Due esemplari.

Mon. dell'Inst. tav. Xd

Fig. 1-1b) Tazza di legno di cotlogno (v. sopra p. 251), diam. 0,12. La figura 1 e 1a la rappresentano di faccia e di proffilo nello stato attuale, mentre la figura 1b offre il ristauro degli ornati lineari graffitivi sopra.

Fig. 2. 2a) Tazza di legno munita di chiodi di bronzo, diam. 0,115.

Fig. 3) Tazza somigliante, diam. 0,13.

Fig. 4ab) Pezzo di correggia di cuoio con nel mezzo una striscia di chiodi più grandi, chiusa tra due striscie di chiodi più piccoli, lung. 0,08.

Fig. 5) Pezzo di correggia di cuoio con striscie orizzontali composte ognuna di tre chiodi, lung. 0,11.

Fig. 6) Striscia di tela munita con chiodi, lung. 0,11. Ve ne sono due esemplari, che forse facevano parte della corazza di tela raffigurata tav. Xb fig. 3 (cf. la nostra pagina 257 sgg.).

Fig. 7) Frammento di tazza di legno munita di chiodi, lung. 0,08.

Fig. 8-8b) Manico di legno con chiodi, alt. 0,07.

Fig. 9) Nocchio.

Fig. 10) Pezzo di tela, che forse faceva parte della corazza tav. Xb fig. 3. Cf. la nostra pagina 257 sgg

Fig. 11) Bastone di legno, lung. 0,165.

Fig. 11a) Bastone di legno, con ornati graffiti, lung. 0,26.

Fig. 12^{a-c}) Scarabeo di smalto con figura di lione (simbolo del sole) incisa sul campo, mobile attorno un manichetto d'argento legato con rame. I signori Lepsius e Treu riconoscono lo scarabeo come prodotto propriamente egiziano.

Fig. 13^{a}) Perla di vetro bianco.

Fig. 13^{b}) Perla di vetro turchino.

Fig. 14) Pugnale di ferro, lung. 0,25. Il manico è incrostato d'osso fissato nel mezzo con un forte anello di bronzo e sopra e sottó con un filo d'argento [1].

Fig. 15) Bastoncino di ferro ornato con cerchj d'osso, lung. 0,075, il quale forse originariamente faceva parte di una grande fibula, formandone l'archetto.

Fig. 16. 16^{a}) Due oggetti di ferro, chiodi o cosa simile.

Fig. 17. 18) Due frammenti di mascella di cavallo, trovati presso la cassa sepolcrale. Cf. la nostra pagina 250 sg.

Fig. 19) Un filo di piccole perle lavorate in vetro ed in ambra.

Fig. 20) Cerchio di osso traforato.

Fig. 20^{a}) Una specie di cilindro, egualmente in osso, perforato e sopra chiuso con un perno, anche esso di osso.

Fig. 21) Facsimile degli uccelli acquatici dipinti sull'una parte del guttus raffigurato sulla tav. X^{c} fig. 7.

Fig. 22) Facsimile degli uccelli dipinti sull'una parte dell'olla a due manichi raffigurata sulla tav. X^{a} fig. 8.

Fig. 23^{ab}) Facsimile degli uccelli e della sottoposta striscia ad ornati triangolari dipinti sull' olla tav. X^{a} fig. 6.

[1] Resta incerto, se questo pugnale ed i chiodi fig. 16, 16^{a} fossero trovati dentro o presso la cassa sepolcrale. Cf. la nostra pagina 250 sg.

GIUNTA

Mentre questa lista si trovava già negli stamponi, ricevetti dai signori Treu e di Wilamowitz-Möllendorf, ai quali aveva spedito prove delle nostre tavole, alcune communicazioni, di cui credo dover rendere consapevoli i lettori dei nostri Annali. In primo luogo mi scrivono, che loro sembra dubbioso, se il coperchio attribuito sulla nostra tavola X^a all'olla fig. 6 appartenga in fatto a cotesto vaso. Nel Museo di Berlino egli è stato imposto sopra il piatto fig. 1 della stessa tavola, al quale perfettamente si adatta e col quale corrisponde nel tuono del colorito del fondo. Ma anche quest'attribuzione non va esente da dubbio; perchè i concetti decorativi del piatto fig. 1 sono dipinti soltanto con colore rosso, mentre quelli del coperchio offrono un doppio colore, cioè rosso e bruno. Ammettono dunque gli anzidetti signori la possibilità, non aver il coperchio appartenuto nè all'uno, nè all'altro dei due vasi.

Oltre ciò debbo segnalare con sommo spiacere una confusione difficile a decifrarsi che riguarda i due piatti tav. X^a fig. 3-3^b e fig. 4-4^b, intorno i quali mi scrive il sig. di Wilamowitz-Möllendorf quanto segue: « Appena ho potuto identificare tra gli oggetti esposti nel Museo di Berlino il piatto fig. 3-3^b, la di cui decorazione pare sia del tutto inventata dal disegnatore, offrendo l'esterno (fig. 3^b) piuttosto uno schema di quadrati in guisa di scacchi alternanti con gruppi di linee rette. Anche il disegno di fig. 4^a è sbagliato. Tutto l'interno del piatto (fig. 4^a) è dipinto con colore rosso e l'orlo con uno schema composto di ornati in guisa di scale, di bianchi uccelli acquatici e di ornati di questa forma ⋈, bianchi anche questi, alternanti tra loro ». Mi confesso del tutto in-

capace di spiegare cotesta divergenza. Dall'un canto riesce molto difficile il supporvi un errore del disegnatore; giacchè, mentre appena si capisce come eziandio un disegnatore mediocre avrebbe potuto sbagliarsi in cosiffatta maniera, molto più improbabile riesce questa supposizione, essendo gli oggetti stati disegnati da una persona egualmente autorevole come archeologo e come artista. Dall'altro canto anche la congettura, che i due piatti raffigurati tav. X[c] fig. 3-3[b] e fig. 4-4[b], eseguitine i disegni, fossero stati permutati con due altri, avrebbe poca probabilità, essendosi l'imballaggio degli oggetti, nella quale occasione più facilmente possono accadere tali errori, diligentemente sorvegliato. Sotto le quali circostanze credo prudente di sospendere per il momento il mio giudizio e di pronunciarmi soltanto negli Annali dell'anno venturo; giacchè ho già fatto i passi necessarj per poter pubblicare i due rispettivi piatti esistenti nel Museo di Berlino in qualche tavola dell'annata 1875 insieme con una serie di vasi di stile analogo interessantissimi per la loro provenienza, i cui disegni ho ricevuti giusto al momento di chiudere questo volume.

Alla fine debbo aggiungere, che sopra il tipo di rasoio, al quale appartiene l'esemplare pubblicato sulla nostra tav. X[b] fig. 4, ho letto un discorso nell'adunanza solenne degli 11 Dicembre 1874, che ora si trova stampato nella rivista *Im neuen Reich* 1875, I, p. 14 sg. Parlarono dopo sopra la stessa materia i signori Lignana e Fabiani nelle adunanze dei 18 Dicembre 1874 e dei 15 e 22 Gennajo 1875, mentre il ch. Zannoni c'inviò un articolo in proposito per il nostro Bullettino, che vedrà la luce fra poco.

W. Helbig

POSTILLE E RETTIFICAZIONI

Nella p. 14 *s' inserisca dopo il n.* 28:

28 *a*. Musaico trovato 1735 in Avenches *(Aventicum Helvetiorum)*, disegnato nell' anno 1874 da Ritter, ora intieramente distrutto. Nel quadrato di mezzo scorgesi l' eroe sedente sul cavallo che vola a destra. Egli nudo, tiene nella destra alzata una lancia, pronto a ferire la chimera che però non si vede. Ai quattro lati del quadrato corrispondono quattro circoli, ciascuno colla figura di un giovine che suona la tromba, figure che debbono di certo indicar i quattro venti principali. Quadrupedi e pesci ed arabeschi servono di decorazione sugli altri quadrati e semicircoli del pavimento. Pubbl. da Bursian *Aventic. Helvet.* tav. 24. Ved. p. 24 e 55.

28 *b*. Trovato 1810 in Herzogenbuchsee; del pavimento ora distrutto si conserva un disegno nella biblioteca di Berna. Nel circolo di mezzo Bellerofonte, vestito di clamide rossa che a guisa di arco svolazza sopra la testa (la parte superiore della testa è distrutta), ed assiso sul Pegaso che cammina a destra, pone la mano sinistra sul petto. Negli altri compartimenti del musaico scorgonsi diverse bestie selvagge; dei quattro quadrati, che erano posti ai canti, l' uno conservato mostra il busto di un uomo barbato coi capelli alla foggia di Giove, vestito di una veste bruna; un volume posto presso di lui lo fa supporre un filosofo.

Mentovato da Bursian al luogo indicato p. 56, 1.

Nella p. 15 *si tolga il vaso descritto sotto il n.* 30ª, *il quale è il medesimo con quello descritto sotto il n.* 76 *(p.* 34*) pubblicato sulla tav. d'agg. A.*

R. Engelmann.

Alla p. 154.

Dopochè ebbi stampato quanto esposi al n. 72 riguardo a' nomi de' consoli Grato e Seleuco, un nuovo diploma militare dato alla luce dal ch. de Sacken *(Sitzungsberichte der Wiener Akademie d. W.* 1874 *Febr*. vol. LXXVI p. 35) venne ad esibirci in modo autentico cotali nomi, i quali in realtà sono *C. Vettius Gratus* e *M. Vitellius Seleucus*. Infatti, ne combinano abbastanza bene le lettere colle reliquie superstiti sì nella lapide *C. I. Gr.* 4472, che nel codice Ursiniano di Dione. S' intende che la lapide Donat. 422, 17 non ha nulla che far con Grato.

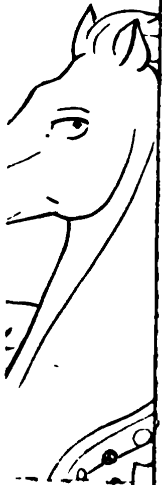
G. Henzen.

INDICE DELLE MATERIE

I. SCAVI

II. MONUMENTI

TAVOLE D'AGGIUNTA.

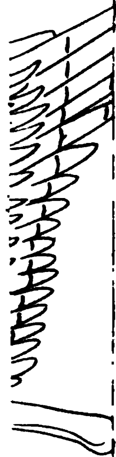




Am

Tav. d'agg. C.











Ann. d'I





1

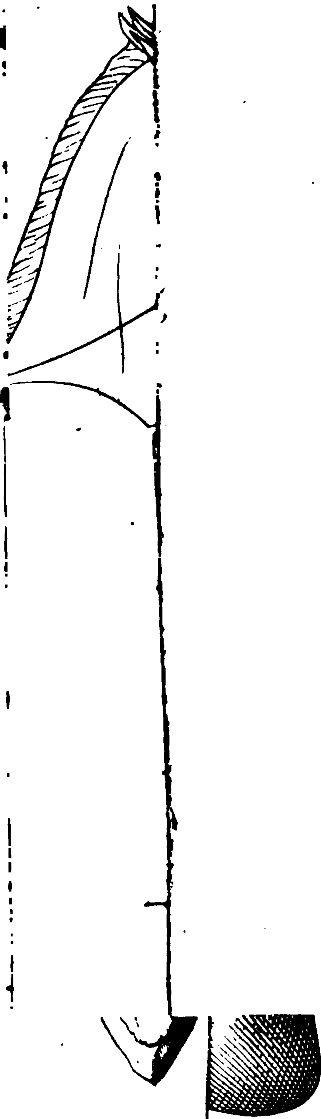


2

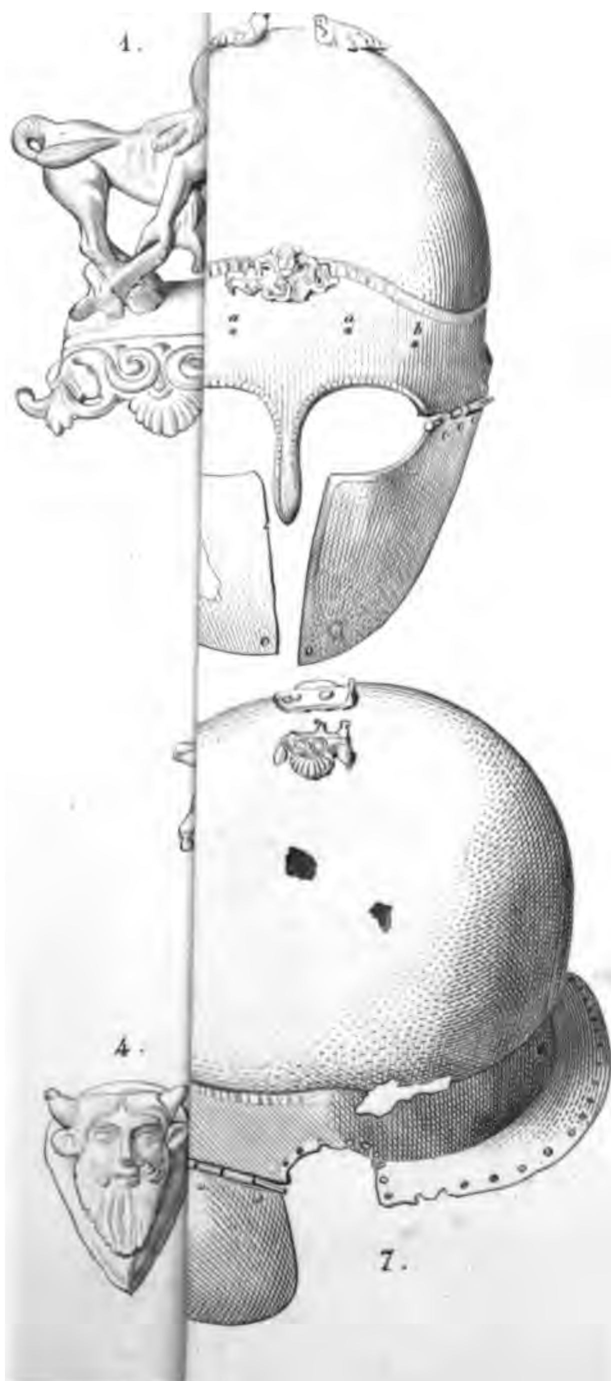


3

Ani



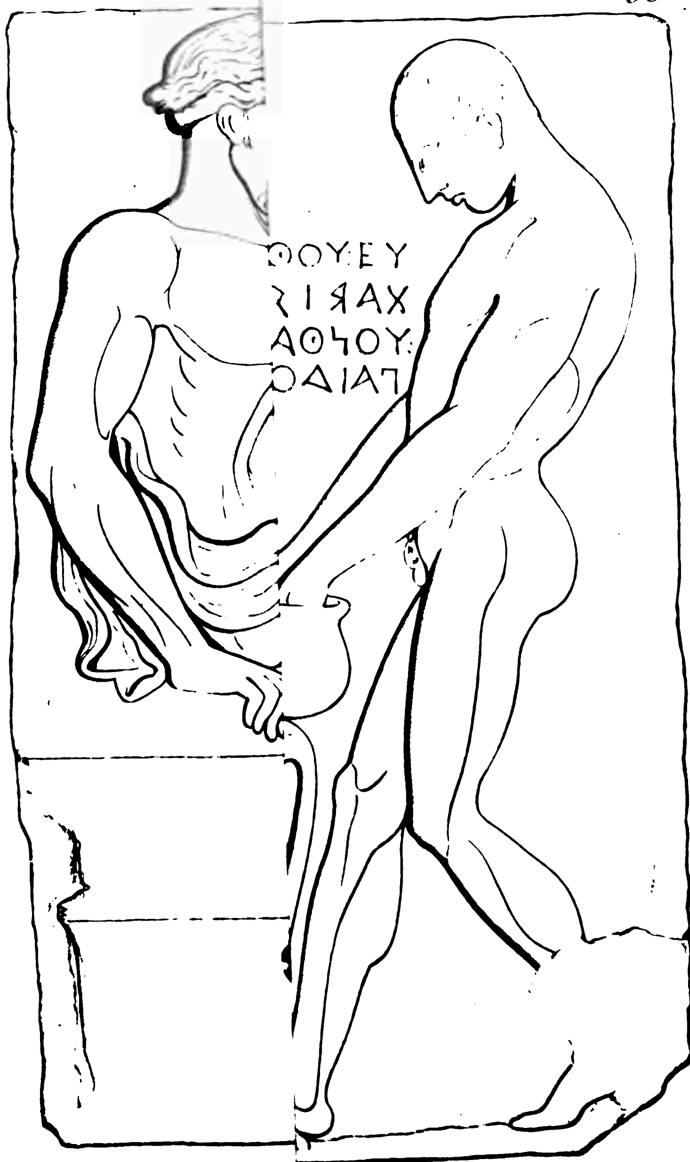
7.

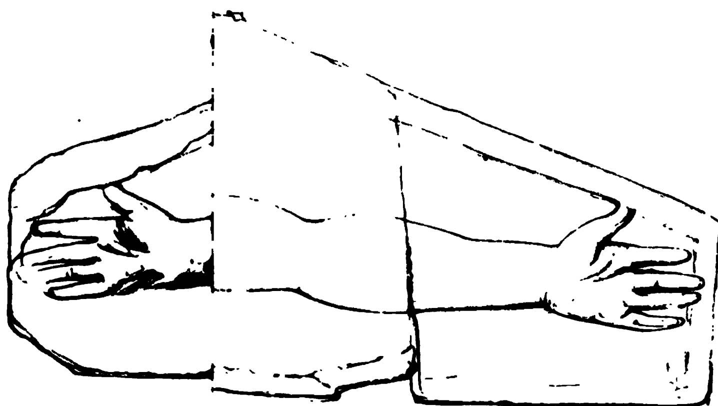

1.
4.
7.





















Ann. a



